

The Eighth International Conference on Languages, Linguistics, Translation and Literature

المؤتمر الدولي الثامن حول القضايا الراهنة للغات، علم اللغة، الترجمة و الأدب

هشتمین کنفرانس بین المللی بررسی مسائل جاری زبان ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات

WWW.LLLD.IR

14-15 February 2023 , Ahwaz

١٤-١٥ فبراير ٢٠٢٣ ، الأهواز

۲۵–۲۶ بهمن ۱۴۰۱ ، اهواز

مجموعة مقالات المؤتمر- المجلد الخامس















مجموعة مقالات (المجلد الخامس)
المؤتمر الدولي الثامن حول القضايا الراهنة للغات، علم اللغة، الترجمة و الأدب

د. سيدحسين فاضلی

سنة النشر: ١٤٤٤هـ/٢٠٢٣م



دار الأهواز للطباعة و نشر البحوث و العلوم
(بموافقة الوزارة رقم ١٦١٧١)

الأهواز / الصندوق البريدي: ٤٦١٩-٦١٣٣٥
WWW.APSB.IR , Email: info@pahi.ir

سرشناسه : کنفرانس بین‌المللی زبان‌ها، زبان شناسی، ترجمه و ادبیات (هشتمین : ۱۴۰۲ : اهواز)
International conference on languages, linguistics, translation and literature (۸th : ۲۰۲۳ : Ahwaz)
عنوان و نام پدیدآور :
مجموعة مقالات المؤتمر الدولي الثامن حول القضايا الراهنة للغات، علم اللغة، الترجمة و الأدب/ سیدحسین الفاضلی.
مشخصات نشر : اهواز: پژوهش و علوم، ۱۴۴۴ ق.= ۲۰۲۳ م.= ۱۴۰۲ -
مشخصات ظاهری :۶ ج، ۵۲ ص.؛ ج.؛ ۲۲×۲۹ سم.
شابک: شابک دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۲۱۲-۷-۷ ج.۱: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۲۱۲-۸-۴
ج.۲ : ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۲۱۲-۹-۱ ج.۳: ۹۷۸-۶۲۲-۹۳۴۲۳-۰-۵
ج.۴ : ۹۷۸-۶۲۲-۹۳۴۲۳-۱-۲ ج.۵: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۲۱۲-۵-۳
ج.۶: ۹۷۸-۶۲۲-۹۳۴۲۳-۲-۹
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عربی.
یادداشت : کتابنامه.
موضوع : زبان شناسی- - کنگره ها
Linguistics -- Congresses
زبان‌شناسی -- ایران -- کنگره‌ها
Linguistics -- Iran -- Congresses
زبان انگلیسی -- ترجمه -- ایران -- کنگره‌ها
English language -- Translating -- Iran -- Congresses
ترجمه -- ایران -- کنگره‌ها
Translating and interpreting -- Iran -- Congresses
شناسه افزوده : فاضلی، سیدحسین، ۱۳۵۷ -، گردآورنده
شناسه افزوده : Fazeli, Seyed Hossein
رده بندی کنگره : P۲۳
رده بندی دیویی : ۴۱۰
شماره کتابشناسی ملی : ۸۶۷۸۵۸۰
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا

مجموعة مقالات (المجلد الخامس) - المؤتمر الدولي الثامن حول القضايا الراهنة للغات، علم اللغة، الترجمة و الأدب

د. سیدحسین فاضلی

ISBN:978-622-94212-5-3

WWW.LLLD.IR

نوبت چاپ: اول ۱۴۰۲ ، تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه ، قیمت: ۱۰۰۰۰۰ ریال

سنة النشر: ١٤٤٤هـ/٢٠٢٣م



دار الأهواز للطباعة و نشر البحوث و العلوم

(بموافقة الوزارة رقم ١٦١٧١)

الأهواز / الصندوق البريدي: ٦١٣٣٥-٤٦١٩

WWW.APSB.IR , Email: info@pahi.ir

قائمة المحتويات

بناء الحوار الدرامي وإنتاج الدلالة في السرد القصصي

د. سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري،

قسم الدراسات التربوية، كلية التربية بالرستاق، جامعة التقنية والعلوم التطبيقية، سلطنة عمان

الملخص

شهد الأدب العربي الحديث صورا كثيرة تعكس التداخل بين الأجناس الأدبية، وكانت القصة القصيرة واحدة من الأجناس التي استوعبت ذلك التداخل، ويرجع ذلك إلى طبيعة القصة القصيرة ومرونتها، فهي جنس أدبي يمتاز بقابليته للتنوع والإفادة من مختلف المصادر، ثم إنها ذات شكل طيّع يتيح لمبدعها حرية واسعة، كما أنها من أكثر الأجناس الأدبية انسجاما مع متطلبات العصر الذي أصبحت الحياة فيه أشد تعقيداً وأكثر تشابكاً في جزئياتها من ذي قبل، فاستدعت الانتقال إلى مرحلة تُمنح فيها الخصوصية لتلك الجزئيات، ويُعطى كل منها حقه، وهو ما استطاعت أن تقدمه القصة القصيرة بتركيز عناصر بنائها على فكرة واحدة، وزاوية معينة من زوايا الحياة المتشعبة. وتأتي علاقة القصة القصيرة بالمسرحية، شكلا من أشكال تداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى، فقد استعارت القصة القصيرة منها كثيرا من السمات الداخلية والخارجية ولم تكن هذه الاستعارة اعتباطية ولا وليدة حاجة ملحة إلى مقاربة القصة القصيرة في ظل غياب تحديد نوعي لها، وإنما كان ذلك من باب التطور والاستمرار، فالقصة القصيرة جنس غير منته، وهي في تجدد مستمر. ويعد الحوار واحدا من العناصر التي استعارتها القصة القصيرة من المسرحية، فكيّفت مفهومه وأخضعته لقوانينها الخاصة، وأوجدت مسافة واضحة بينه وبين حوار النص المسرحي. وعليه فإن هذا البحث يسعى للكشف عن تداخل القصة القصيرة مع المسرحية من خلال توظيفها لواحد من عناصرها الفنية، وهو الحوار الدرامي، فيعرض البحث آلية بناء الحوار الدرامي، وإنتاج الدلالة في السرد القصصي، ويتم ذلك كله من خلال التطبيق على نماذج من القصة العمانية القصيرة.

الكلمات المفتاحية: الحوار الدرامي، القصة القصيرة، الدراما، تداخل الأجناس الأدبية.

مدخل (بين القصة القصيرة والمسرحية):

إن المهتمين بالقصة القصيرة يضعونها في مجال المقارنة مع الأجناس الأدبية المختلفة، وذلك بهدف تمييزها أو إثبات استقلالها، فتقارن القصة القصيرة بالرواية مرة، وبالمسرحية مرة أخرى وبالقصيدة الغنائية مرة ثالثة، ولعل سبب ذلك كله يعود إلى اشتراكها مع تلك الأجناس في كثير من العناصر الفنية، كالشخصية والحدث والزمن والمكان والحوار وغيرها، لكن ذلك الاشتراك في بعض العناصر أو المكونات، لا ينفي وجود الاختلاف الذي يؤكد استقلالية كل جنس من تلك الأجناس الأدبية عن الآخر.

والمسرحية من الأجناس الأدبية التي تشترك معها القصة القصيرة في بعض سماتها. فقد استعارت القصة القصيرة من بنية النص المسرحي الداخلية والخارجية بعض السمات والمصطلحات والعناصر، ولم تكن هذه الاستعارة اعتباطية ولا وليدة حاجة ملحة إلى مقاربة القصة القصيرة في ظل غياب تحديد نوعي لها، وإنما كان ذلك من باب التطور والاستمرار، فالقصة القصيرة جنس غير منته، وهي في تجدد مستمر، لذلك فهي من أكثر الأجناس قدرة على التعبير عن طبيعة الحياة المتجددة، ولعل ما يسّر تلك الاستعارة هو انتماء الجنسين إلى الأجناس التي تولي أهمية كبرى للمحاكاة والتمثيل. وهذا الانتماء يستدعي استخدام أدوات فنية متقاربة. غير أن هذا التشابه لا يعني التماهي بين الجنسين الأدبيين، فلكل جنس ما يعرف به ويميزه.

إن القصة القصيرة تقترب من عالم المسرحية من حيث الموضوع الذي تتناوله، فهي من حيث المضمون باستطاعتها أن تتناول الموضوعات التي تتناولها المسرحية، ولا سيما تلك الموضوعات التي تركز عليها المسرحية الفكرية، فمهمة القصة القصيرة تلتقي مع المسرحية في إنها "تتناول الإنسان في مجتمعه وحياته، أي تستلهم الواقع، وأن تتناول الوجود الإنساني والأفكار المتعلقة به"(الحكيم، د.ت، ٤)، والإنسان في المسرحية، أيضا، محورها الذي لا يمكن للجماد أو الأشياء المادية أن تحتل مكانه، وبذلك فهو موضوعها، "فليس للمسرحية أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دوراً أهم من دور الإنسان"(الحكيم، ١٩٧٣، ١٤٣).

ويرى بعضهم أن الموضوع الذي يتطلب تصويرا دقيقا ومفصلا، وإن كان يناسب كلا الجنسين الأدبيين، إلا أنه يناسب بصورة أكبر المعالجة القصصية أكثر مما يناسب المعالجة المسرحية، وذلك لأن إمكانية التطرق للتفاصيل من خلال المناظر المسرحية محدودة جدا(ميلت؛ وبنتلي، د.ت، ٢٤٨). غير أن ذلك لا يعني أن كل موضوع تتوافر له التفاصيل يصلح مادة للقصة القصيرة.

ويعد كاتب القصة القصيرة في موقف أفضل فنيّا، من زميله المؤلف المسرحي، وذلك لأنه يمتلك تلك الأداة التي تمكنه من تخطي الحواجز والسدود، وهي أداة السرد، ففي الوقت الذي لا يستطيع فيه المتلقي للمسرحية أن يقبل فكرة الوسيط بين الكاتب والنص، نجد أن ذلك الوسيط نفسه في حالة القصة القصيرة يستطيع أن ينتقل كما يشاء في تصويره للأحداث، وفي وصفه للفضاء، وعرضه للحدث وطريقة تسلسله، ثم في نقلاته الحرة كما يشاء في الزمان والمكان(إسماعيل، ٢٠٠٩، ١٣٨). وهذا كله هو ما نقصده بقولنا أن أداة السرد توفر لكاتب القصة القصيرة وسيلة تعبير لا تعرف الحدود. بينما تقوم الشخصيات في المسرحية "بتقديم الأحداث للمتلقي من وجهة نظرها هي، أو من خلال وعيها للأحداث وإدراكها لها. المهم أن هناك وسيطاً بين الحدث والقارئ فهو الذي يقدم تلك الأحداث بطريقة السرد"(إسماعيل، ٢٠٠٩، ١٣٥).

كما ظهرت استفادة القصة القصيرة من تقنيات المسرحية من خلال "توظيفها لعناصر المشهد التجريبي وما يشيعه من إحساس بالتنافر وعدم التقابل، كما ظهرت هذه الاستفادة في إشاعة جو التغريب والتمسرح الذي شاع في المسرح الملحمي وفي المسرح التعبيري وفي مسرح العبث، وتمثل هذا في القصة القصيرة في استخدام شخصيات غير منطقية تتكون في الغالب من عناصر غير واقعية، تتحرك في بناء دائري يقوم على تراكم المشاهد بدلا من المشاهد المتتالية، حيث تتحرك هذه المشاهد من خلال الشخصيات في عالم تمتزج فيه الأحداث غير المنطقية (الفانتازيا) بالواقع وعناصره"(محمد، ٢٠١١، ٢٦٢).

وتتجلى وحدة المسرحية في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام، بينما تتجلى وحدة القصة القصيرة في ترتيب أحداثها، ووضوح هذا الترتيب، فتشبه المسرحية من هذه الناحية، ولكنها قد لا تظهر أحياناً للقارئ إلا حين يشرف عليها – من عل – في نهاية القصة، فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة، وأن كل الأحداث والكلمات بعيدة عن الفضول، ولها معانيها الخاصة المتعاونة على بلوغ الهدف العام للقصة والمشتركة في بنيتها العضوية، فيرى في النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب، بل إنها كانت كلا لا يتجزأ، دائراً حول الفكرة العامة التي ما زال المؤلف يتعهدها وينميها ويتحرك بها حتى غايتها(هلال، ١٩٩٧، ٥٤٨-٥٤٩).

كما تتفق القصة القصيرة مع المسرحية في توافر عنصر الصراع في كل منهما، غير أنه في القصة يتحرك في مساحة أوسع، ويشارك المتلقي في بعض مراحله، وهو يتجسد من خلال وصف الشخصيات والأحداث والأماكن، التي تعطي المجال لمخيلة المتلقي أن يراها بصور عدة، وبأشكال مختلفة، بينما يتجسد في المسرحية –معبرا عن وجهة نظر الكاتب– بصيغة واحدة تسير وفق ما رسم له، وهو يسير في أحداث مرئية محددة بأشخاص وأماكن معينة وزمن معلوم، كما أنه يتم من خلال

توتر معروف قد لا يكون مكتوبا بالتفصيل(رحيمة، ٢٠٢١)، وذلك على عكس السرد القصصي الذي يستكشف معاني الصراع ويحدده ويربطه بالفرد أو المجتمع في بناء يعتمد على أسلوب الكاتب وقدرته.

وتشترك القصة القصيرة مع المسرحية في توظيف كل منهما للحوار الدرامي، غير أنه في المسرحية يعد "الوسيلة الأولى لتقديم الحدث إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره الكاتب، أو يُرغم عليه لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"(إسماعيل، ٢٠٠٩، ١٣٩-١٤٠).

وتأسيسا عليه، فإن البحث الحالي يهدف إلى الوقوف على:

- أهمية الحوار الدرامي في بناء القصة القصيرة.
- وظائف الحوار الدرامي في القصة القصيرة.
- توظيف الحوار الداخلي (المنولوج) في كتابة القصة القصيرة.
- دور الحوار الخارجي (الديالوج) في البناء الدرامي للقصة القصيرة.
- لغة الحوار الدرامي في القصة القصيرة.

وبالتالي، فإن هذا البحث يحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية:

(١) ما أهمية الحوار الدرامي في القصة القصيرة؟

(٢) ما وظائف الحوار الدرامي في القصة القصيرة؟

(٣) ما دور الحوار الداخلي (المنولوج) في تحقيق الوظيفة الدرامية في القصة القصيرة؟

(٤) ما دور الحوار الخارجي (الديالوج) في بناء النص القصصي القصير؟

(٥) ما طبيعة اللغة المستخدمة في الحوار الدرامي في القصة القصيرة؟

أهمية الحوار الدرامي في القصة القصيرة:

الحوار في صورته العامة "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب"(الجاني، ١٩٦٨، ٣٥)، وقد نقل باختين قوام هذا المصطلح إلى السرد تحت مسمى "الحوارية"، وأعطاه مفهوماً واسعا يجاوز في دلالته الحوار العادي والمشهدي ذا الوظائف المتعددة: "الكشف، والصراع، والاستجابة، وغيرها"، إلى السرد الحواري، و"تتحقق في السرد الحواري أسلبة اللغات الاجتماعية أو الأدبية بمختلف مستوياتها"(أسويرني، ١٩٩٨، ٣٥). ويدرج باختين "الأسلبة" ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في العمل السردي، والتهجين -الذي يشير إليه باختين- فهو عنده لا يقترن بأية دلالة سلبية، بل هو عنصر إيجابي مولد للجديد، وعلى هذا الأساس يعرف التهجين بأنه "مزج لغتين داخل ملفوظ، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بهيمنة أيدلوجية أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة الملفوظ"(باختين، ١٩٨٧، ١٢٠).

وقد استعارت القصة القصيرة مصطلح الحوار من المسرحية، فكيّفت مفهومه وأخضعته لقوانينها الخاصة، حيث أوجدت مسافة واضحة بينه وبين حوار النص المسرحي. فالحوار في القصة القصيرة يعرّف بأنه: "الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص، وهي عملية صعبة تتحول من

خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من إجراءات الحدث وتفاصيله"(عبد السلام، ١٩٩٩، ٢٩-٣٠). ويشكل الحوار في القصة القصيرة نمطا تواصليا فنياً "يتبادل فيه المتحاورون الإرسال والتلقي في تعاقب يحدده فضاء نصي, تعمل وحداته الكلامية على إنتاج دلالة في خط متنام لفعل درامي"(عبد العزيز، ١٩٧٠، ٢٩)، فهو يتمثل التبادل الشفاهي, ويفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية سواء أكان مدرجا بين قوسين أم لا. ولكي يحقق الحوار فاعليته في القصة القصيرة "لا بد من وجود متكلم أو مخاطب, ولابد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته"(صليبيا، ١٩٨٦، ٥٠١)، فهو يشكل محورا يستقطب أفكار المتحاورين, ويسعى للتعبير عن مضامينها. ويعد الحوار ثالث الأدوار القصصية الرئيسية المتمثلة في السرد "حكاية الأعمال"، والوصف "حكاية السمات والأحوال"، والحوار الذي يعمل على جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال(قسّومة، ٢٠٠٩، ٣٦).

وللحوار أهمية بنائية في القصة القصيرة، في ظل حقيقة أنه عنصر بنائي وافد إليها من عالم الدراما. وتاريخيا، فالحوار في الرواية أسبق منه في القصة القصيرة، لذلك أفادت القصة القصيرة في مفاهيمها ومرتكزاتها الجوهرية من معطى النوع الأدبي السابق لها وهو الرواية، ولا سيما في بناء المشهد في القصة القصيرة، حيث الحوار هو عماد المشهد وواسطته في الظهور، ولأن القصة القصيرة لها استقلالية واضحة في البناء والفضاء والإفادة من الأجناس الأدبية السردية الأخرى، فقد امتلكت خواص ميزت الحوار فيها، وهي خواص استمدت إمكاناتها من روح الفردية والذاتية في المعالجة والتوحد العالي لأجزاء النص في اتجاه واحد يقود الشخصية والحدث في القصة القصيرة استناداً إلى أنه "يوجد في القصة القصيرة شيء لا نجده في الرواية عادة وهو إحساس عارم بالتوحد الإنساني"(برات، ١٩٨٢، ٤٩)، فضلا على أن كاتب القصة القصيرة ليس له بديل عن التكثيف في استخدام الحوار، كي لا يميل إلى الإطالة في شروحات وتفاصيل، الأمر الذي قد يتوافر في الرواية بحكم عناصرها وبنائها.

والحوار مادة أساسية مهمة تشترك مع السرد والوصف في بناء نص القصة القصيرة بدلالته الخاصة، وهو عنصر مساعد للسرد والوصف، يتناوب معهما في عملية القص ويجعل المتلقي قريباً من الشخصيات المتحدثة عن ذاتها بأسلوبها الخاص، فالحوار يحتل موقعاً متميزاً بفضل "وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن على أساليب الكتابة فترة زمنية كبيرة"(بحراوي، ١٩٩٠، ١٦٦). والحوار يعد النص هو العنصر الذي يحمل الدراما، وإمكانية تحقيق الدراما مرتبطة بإمكانية تحقيقه بوصفه فعلا من الأفعال يزداد به مداها النفسي عمقا والحدث الدرامي تقدما(الصالحي، ٢٠٠١، ٥٠)، والحقيقة أن استخدام الحوار تقنيةً أساسية في كتابة القصة القصيرة يحتاج إلى حرفية عالية حتى لا يبدو زيادة أو ثقلا على بنائه، بل يجب أن يسهم في تطويره بما يخدم غرض الكاتب.

وظائف الحوار الدرامي في القصة القصيرة:

تنبع أهمية الحوار الدرامي في القصة القصيرة من وظائفه المتعددة، لذا فهو يلقى عناية مضاعفة من الكاتب؛ لأن القصة القصيرة تلجأ إليه "لحاجة أساسية في بنائها للتكوين المشهدي الذي يسعى إلى تسليط الضوء على جزء زمني من حركة الشخصية وفعلها الحدثي. فيكون الحوار في القصة القصيرة نافذة لمرونة يحتاجها البناء السردي، ولعلها رئة أخرى تتنفس القصة من خلالها هواء جديداً يضخ في أجزائها"(عبد السلام، ١٩٩٩، ٣٣).

إن الحوار الدرامي في القصة القصيرة يؤدي مهام السارد، أو يعوض وظيفة السرد حينما يحتاج إليه الكاتب، وهو في ذلك يختلف عن الحوار في المسرحية، التي لا تعتمد على سواه. وهو في القصة عنصر من عناصرها الحيوية يقوم بدور كبير في تقديم الشخصيات ورسم صورة توضح طبائعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية، وهو يشترك مع السرد في أداء هذه

الوظيفة، فيستطيع الحوار الدرامي في القصة القصيرة أن يجعل من الشخصية شخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دون تدخل من الكاتب، فهو يجعلها تنمو وتتطور من خلال كلامها ومواقفها التي تنسجم مع الطباع، فلا "تقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث؛ وتلوين المواقف؛ بل هو الذي يعول عليه أيضا في تكوين الشخصيات؛ فلا بد لنا أن نعرف عن طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفي، ما يفعلون أمامنا، وما ينوون أن يفعلوا، ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم في أعماق النفوس"(الحكيم، ١٩٧٣، ١٤٩-١٥٠).

والحوار الدرامي حينما توظفه القصة القصيرة فهو يكشف عن الحدث أو الموضوع من خلال كشف الشخصيات، ورسم ملامحها المختلفة وأبعادها المتعددة، وربط السياق بعضه ببعض من خلال التعبير الذي تشارك فيه عناصر القصة جميعاً، فعلى عاتق الحوار يقع تلوين المواقف والأحداث، فهو "يعد أداة طيعة في الكشف عن الأحداث وتطويرها، ودفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها، كما يعمل على كشف عنصري الزمان والمكان بوصفهما إطارا للحدث والشخصية"(عبد السلام، ١٩٩٩، ١٦٥).

وقد أشار النقاد إلى جملة من الوظائف التي يؤديها الحوار الدرامي في النصوص السردية، ومنها القصة القصيرة، من أهمها(مورجان، ١٩٩٤، ٢٦٨):

١- خلق جو عام للنص الأدبي.

٢- إعطاء المعلومات.

٣- تطوير النص من خلال تطوير الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة.

٤- الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية.

٥- الإيحاء بصدى الأحداث إلى المتلقي.

في قصة "عُبيد" يكشف الحوار للمتلقي عن طبيعة الشخصية الدرامية وتكوينها النفسي والاجتماعي، فشخصية "عُبيد" الذي تسرد القصة حكايته على لسان جارته "المعلمة"، يكتشف من خلاله المتلقي أن "عبيد" قضى حقبة كبيرة من عمره في دولة "الكويت" قبل أن يعود إلى وطنه "عُمان": "كلما التقيته صباحا وأنا في طريقي إلى العمل رفع صوته ويده، وقال بلهجة كويتية مميزة جدا:

- صباح الخير أستاذة .

- صباح الخير عبيد.

- كيف المدرسة وخالتي؟

كان يطلق لفظ خالتي على كل امرأة تكبره ولفظ بنت خالتي على كل واحده تصغره"(المغيزوي، ٢٠٠٨، ١٣٣).

كما يكتشف المتلقي من خلال الحوار بأنه يتعاطى شرب الكحول باستمرار، وأن له حكاية مؤلمة مع امرأة تسببت في كرهه للنساء باستثناء قلة منهن: "عندما يقول لنا عبيد: أنت طيبة وأبوك طيب وأمك طيبة، نعرف جميعا أنه سكران. يبدأ بإطلاق صفة الطيبة على كل من يصادفه وبعدها يختار تجمعات الناس بالقرية....، ومن ثم يقول عبارته المشهورة: الله يلعن الحريم.... الله يلعن الحريم.. كلهن يريدن الفلوس. بعدها يبدأ حديثه الذي ينهره عليه أهل القرية:

- فلانة كنت أنام معها للفجر، وفلانة نصف أولادها مني.

ثم يوجه الكلام إلى إحدى النساء في التجمع الذي يختاره:

- خالتي تعرفي أنا اشتريت الذهب لفلانة، هذا الدليل على حبنا (يرفع كمه ليري الجميع وشما لحرف باللغة الإنجليزية على ساعده الأيمن).

- هذا أول حروف اسمها، في الكويت وشمت نفسي حتى تكون معي دائما.

- اسكت يا عبيد، عيب هذا الكلام، تريدهم يذبحوك؟

يصرخ عبيد بعد التشهير بأسماء النساء اللائي عرفهن:

- الله يلعن الحريم.... الله يلعن الحريم.. كلهن يريدن الفلوس.

بعدها يبكي عبيد بكاء مرا لرجل مقهور ينتحب....

- بنات الحرام.. دخلت السجن وضاعت فلوسي، وتركت بلادي بسببهن.

- الله يجازيهن يا عبيد، أنت توب لربك وحياتك تتغير"(المغيزوي، ٢٠٠٨، ١٣٣-١٣٥).

والحوار في قصة "صمت المخيمات" لا يستخدم بمعزل عن النظام السردي العام فيها؛ فهو جزء أصيل من النسق الدرامي بين الشخصيات دون وساطة الراوي. وقد نهض الحوار بمسؤولية توضيح أفكار الشخصية الرئيسة "داليا" تجاه قضية العدوان الإسرائيلي على بلدها فلسطين، وما خلفه ذلك العدوان من تشريد للفلسطينيين في المخيمات: "كل ما تحمله مخيلتي أولئك الأشخاص الذين قالوا إنهم أصحاب أرضي وبناة هيكلها وأنا أجول في المخيمات الباردة التي لا تحمل في جوفها سوى الصقيع. لماذا لا يبنون هيكلهم في المخيم ويتركون لنا أرضنا؟! لا خطوط الطول ولا خطوط العرض حمتنا.

- محمد: اعتبري مخيمك مصدر عز.

داليا: بل هو مصدر عار للجميع بما فيهم نحن. لماذا تدافع عن مكان لا يصلح لأي شيء إلا للموت؟! المخيم غرفة انتظار كبيرة، .... نموت فيه ويموت فينا"(البلوشي، ٢٠١٤، ٦٨).

بالإضافة إلى تقديم الشخصية المحورية في القصة وأفكارها بوساطة الحوار الدرامي، فإنه يتولى أحيانا تقديم الشخصيات الثانوية التي تظهر حينما تشتد الحاجة إليها ويكون ظهورها لحاجة فنية يخدم المشهد الدرامي في القصة، فهي همزة الوصل التي تخطو بالحدث خطوة أخرى إلى الأمام، "وظهور مثل هذه الشخصية بهذه الصورة هو ما يسمى في عالم المسرحية بالمشهد الإجباري"(رضا، ١٩٧٢، ٦١٣).

مثل ذلك نجده في قصة "كاذبة بنت الشيخ"(المغيزوي، ٢٠٠٨، ١٣٧)، حيث ينهض الحوار في القصة بتصعيد الحدث الدرامي بوساطة مجموعة من الشخصيات الثانوية: شيوخ محافظة الباطنة: "محمد ولد الصد؛ سعيد ولد البحر؛ حميد الأصم"، وعجائز محافظة الباطنة: "صَبحى؛ الأم هنيّة؛ شريفة بنت الخير؛ ريّا أرملة مصبّح". والقصة تقدم هذه الشخصيات في مشاهدها، وتعرّف بها بشكل متتالٍ كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

دور الحوار الداخلي (المنولوج) في تحقيق الوظيفة الدرامية في القصة القصيرة:

"الحوار الداخلي" أو "المونولوج" شكل من أشكال الحوار الدرامي التي اتبعها بعض كتاب النصوص السردية، وهو نمط يقف على كشف خبايا النص، وفيه يتحول الحوار "من نمط تناوبي يدور بين شخصيتين، إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية"(عبد العزيز، ١٩٧٠، ٣٩)، إذ توظفه للتعبير عما تحس به وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة، فهو يعمل على "تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للقصة القصيرة، وما يميزه إنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للمتلقي"(سرمليون، ١٩٨٢، ٨٥-٨٦)، وعلى ذلك، فهو يعرّف بأنه "ذلك التكنيك الذي

يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"(همفري، ١٩٧٥، ٤٤).

ويقسّم روبرت همفري (Humphrey Robert) المونولوج على نمطين، هما(همفري، ١٩٧٥، ٤٤):

١- المباشر الذي يمثل عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن ثمة سامعاً بل هو موجود بإشاراته.

٢- غير المباشر الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلّم بها ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي الشخصية.

فيما يذهب نجيب العوفي إلى جعله على ثلاثة أنماط، هي(العوفي، ١٩٨٧، ٥١٨):

١- المونولوج الواعي "الذاكرة الإرادية"، الذي يشكل تداعيات تظل مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعي، ويتخذ ثلاثة مظاهر هي: التذكر والنجوى والتخيل.

٢- المونولوج اللاواعي "الذاكرة اللاإرادية"، الذي يشكل التدفق التلقائي للسيولة النفسية من غير ضوابط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية. ومن مظاهره: الحلم الصريح، وهذيان الذاكرة، أو تداعيها الحر.

٣- المونولوج الإنشائي أو فقدان الذاكرة، وهو الصراع المتجدد "الحاضر"، والمخزون النفسي الملغوم بالعقد وبالمكبوتات "الماضي" والتطلع نحو التحرر والخلاص من "المستقبل".

وفي كل الأحوال، فإن المونولوج في القصة القصيرة، ذو تنوع وغنى في أساليبه وأنماطه الوظيفية التي تحقق له غايته الفنية. ولا يمكن أن يُحلَّل إلا استرشادا بمعطيات الذاكرة وقدرتها على الاسترجاع والكشف عن أحداث الزمن الماضي وارتباطها بالمحفزات في الزمن الحاضر في سياق تطور الحدث والشخصيات، فضلا على العلاقة المهمة بين حوار الذات مع نفسها، والمخيلة بوصفها مولدا مستمرا لأحوال وصور ورغبات تقيم فعل المواصلة مع النفس البشرية في موقف مسبب. وقد دعا هذا الأمر إلى تبين علائق التشابك بين الذاكرة المسترجعة للصور، والمخيلة المؤسسة لها والمبتكرة لما ليس له وجود في وعي الإنسان. وذلك كله ينشط في ضوء فلسفة اتجاه أدبي مهم، هو تيار الوعي الذي يقود القصة في سياق خطابها العام على ضوء المعطى الجوهري للوعي وإمكانيات التوليد الذهني. ولأن القصة القصيرة ذات ارتباط وثيق بالنزعة الذاتية، وبالحدث المفرد فإن المونولوج يرتبط غالبا بكلية حدث القصة، مؤديا إلى جعل هذا الأسلوب عنصر انتماء وانبثاق في داخل النص على نحو شمولي. في الوقت الذي يمكن أن نجد مونولوجا جزئيا يرتبط بحدث طارئ ليس له تأثير جوهري في سياق النص كله(عبد السلام، ١٩٩٩، ٣٤).

إن المونولوج الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها يعمل على تحقيق وظيفته الدرامية في القصة القصيرة، من خلال تمكين الشخصية من التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه، فهو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر، فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام، حيث إن المونولوج يتعلق بالترابط المنطقي، ومبدأ الترابط ضمن عالم الاختبار الداخلي يفترض مسبقاً مبدأ السببية تماماً، كما هي الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائية في الطبيعة، فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج وإنما يتغلغل داخلها، محاولا الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها(أبو لبن، ١٩٩٤، ٥)، إذاً، فهو أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل، فضلاً عن الحال الشعورية التي تنطوي عليها، كما أنه دليل على وئام الشخصية وانسجامها مع الواقع الخارجي، فتسعى إلى عرض همومها، وأمانيها، وتصوراتها عن الحياة والناس عبر حديث داخلي يتصل بالعالم.

والكاتب حينما يوظف المونولوج في كتابة القصة القصيرة يعمل على "خلق ظل للراوي في القصة، فيحاوره لإنتاج معطيات سردية معينة"(مراشدة، ٢٠٠٢، ٢٥٥)، كما أنه يتيح للمتلقي التأمل فيما وراء النص فيلحظ مدى اغتراب

الشخصية وارتباكها إزاء فعل واقعي سبب لها أزمة، وحملها على البحث عن مخرج، ثم إن هذه الكيفية التعبيرية على لسان الراوي تشي بسلوكات المجتمع الذي اختيرت الشخصية منه، فتغدو معطيات السياق دالة على حالات اجتماعية إنسانية. ومن هذه الزاوية يكون القارئ مشاركا في البحث عن الدلالات المثارة في سياقات النص، وعدم الوقوف عند التوصيلات الإخبارية التقليدية للنص، فالمبدع "كالمفكر ينقبان على الحقيقة. بطريقة مختلفة؛ المبدع يجعل المتلقي أو القارئ يشاركه، ليكون طرفا في البحث، وليكون طرفا في المحاورة، وليكون طرفا في علاقته بالشخوص وبالأبعاد الزمانية وبالأبعاد اللغوية"(مراشدة، ٢٠٠٢، ٢٥٥)، فالحوار بهذه الكيفية يجعل المتلقي متحركا في فضاءات النص الكامنة ، و يكون أساسا للبحث والتنقيب عن حقيقة محتملة يقدمها التأمل في القصة.

وقد ذهبت الكعبي في دراسة لها إلى أن هذا النوع من الحوار، ربما يعد أكثر الأنواع ظهوراً في القصة القصيرة العمانية(الكعبي، ٢٠١١، ٢٦٤)، وإن كان الباحث يرى أن القصة العمانية القصيرة قد وظفت الحوار بنوعيه، وهي لم تختلف عن مثيلاتها في الوطن العربي في توظيف الحوار الخارجي بصورة أكثر، فلا يكاد يخلو أي نص قصصي من هذا النوع من الحوار, "لأن القصة بأبسط صورها هي محكي الحدث الذي تقوم به الشخصيات، مما يستوجب نوعا من العلاقات المتبادلة بينها، هذه العلاقة تحتم حوارا بينها يعد كوسيلة اتصال من جهة، وصيغة تفاهم يتجلى عبرها الحدث على نحو ما من جهة ثانية"(البياتي، ٢٠١٠، ٥٠).

استطاع الحوار الداخلي في قصة "شبح المرآة" أن ينقل للمتلقي عبر مشهد درامي، تأثير فعل السنوات في الرجل الأربعيني، الذي اعتاد أن يكون محط أنظار النساء والرجال على حد سواء ذات يوم: "أقف أمام المرآة، أرى ملامحي، أتمرأى بما يشبع رغبتي هذه اللحظة، بودي أن أقرأ السنوات التي أطفأت جمرها في قسمات وجهي، في المرآة يلوح لي رجل غائر الملامح. من هذا الذي أراه؟ أهو أنا أم شبح يختبئ خلفي؟ لكن لا أحد ورائي. أحاول خداع الصورة لأتأكد من هذا الماثل أمامي. أميل برأسي جهة اليمين فيميل برأسه أيضا، أتقدم قليلا فيكبر، ثم يفيض خارج البرواز، الشبح يبدو أكثر بشاعة. أهو أنا؟. أرجع إلى الوراء فأرى الصورة منكمشة، أدلع لساني فيخرج من الفم المواجه لسان متقرح، لا يبدو عليه لشخص في سن الأربعين، أهرش رأسي فيهرش رأسه"(الحضرمي، ٢٠١١، ١٦٣-١٦٤).

إن لغة الحوار الداخلي السابقة استطاعت نقل طبيعة الأحاسيس التي تعيشها الشخصية، وقد تعدت وظيفة هذا الحوار من التعبير عن الحال الوجدانية فقط إلى وظيفة التشكيل والتمثيل للعالم الداخلي "الذهني والنفسي" الدرامي للشخصية، فالمقطع الحواري بمثابة مناجاة درامية يعبر فيها الراوي عن وعيه الشعوري بالحزن على تقدم العمر به وبداية انحسار الجاذبية التي يتمتع بها.

ويأتي الحوار الداخلي في قصة "عينا محب" على شكل فقرات ومقاطع لمشاهد حوارية تعبيرية، تقوم على الاستحضار الفوري والمكثف لمستويات متنوعة من الوعي واللاوعي للشخصية القصصية، فيكشف عن حالاتها الوجدانية التي تتزامن مع سير الحدث في القصة حتى النهاية: "أنا وحدي أبكي الآن لوحدي ولا أحد يمسح دمعتي.. سعادتي أين تكون، لست أدري. تترآى أنت أمامي ولا أرى منك شيئا، كعينيك تلمعان في وضح النهار بشعاع حاد ملك عليّ قلبي، أغلق عليّ أنفاسي"(البلوشي، ٢٠١٤، ٤١).

في قصة "عندما خلعت النظارة" مثلت بنية الحوار الداخلي وسيلة أسلوبية درامية حدت من رتابة السرد والوصف والحوار الخارجي، إذ أتاحت للكاتبة توضيح بعض أفكارها تجاه مشاعر الحب من خلال حوارات داخلية ضمتها المشاهد التي ترسمها القصة: "أي شعور يعتريني هذه اللحظة المنبثقة من عمري القادم، تناوشني الكلمات جيئة وذهابا، علها تفترس بادرة اعتراف حميمة تنبئ بالحقيقة، أي عمر بور انسل مناوئا إرادتي العمياء، متجاوزا حدود خنوعي الأبدي، أحاول الدنو من

ذاتي، أنكمش، أفر بعيدا، يطاردني الهروب الذي طالما استوطن رغبة وضع الأشياء في مكانها الصحيح، يتوشحني الخجل مما وقعت فيه، لطالما نبذت فكرة العاطفة من حياتي، لطالما عشت بالعقل وللعقل وحده، لطالما أخفيت رهبتي من الرجل وراء نظارة متزمتة....."(النحوي، ٢٠٠٦، ٨).

دور الحوار الخارجي (الديالوج) في بناء النص القصصي القصير:

يعرّف "الحوار الخارجي" أو "الديالوج" أنه ذلك "الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة"(عبد السلام، ١٩٩٩، ٢١)، ويطلق عليه "الحوار التناوبي"، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، فالتناوب هو السمة الظاهرة عليه، وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف، وهو أكثر أنواع الحوار شيوعاً في القصة القصيرة عموما، "إذ له وجود واضح في أية قصة تضم شخصيتين بينهما وشيجة تربطهما بحدث وزمان ومكان"(عبد السلام، ١٩٩٩، ٢٩).

والحوار الخارجي عامل أساسي في دفع العناصر السردية إلى الأمام. حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي، ومن شأنه أن يعطيه تماسكاً ومرونة واستمرارية. فهو "الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص. وهي عملية صعبة تتحول من خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من إجراءات الحدث وتفاصيله"(عبد السلام، ١٩٩٩، ٢٩). ويرى بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) أن ذلك هو مسرحة الحركة والأفكار ويسميها "الدراما الناطقة"، لأن الشخصيات تعبر عن ذواتها من خلال أفكارها المنطوقة في إطار من صراع الأحداث. في حين يطلق لوبوك على التأملات والتداعيات المحصورة في ذهن الشخصية مصطلح "الدراما الساكنة"(عبد السلام، ١٩٩٩، ٣٠).

والحوار الخارجي لا يأتي معزولاً عن عناصر اللغة الأخرى من سرد ووصف، بل يتداخل معها، فعندما يبدو الحوار يغيب صوت الراوي، وتبدأ الشخصيات تقديم نفسها، معبرة بصدق عن دواخلها، وما يعتمل في نفسها، فيزيد ذلك من حيادية القصة القصيرة وصدقها.

في قصة "رائحة لا تشبه أحدا" يتمحور الخطاب الخارجي بين الزوج وزوجته بعد إنجابها لمولودتها التي وضعتها أنثى بعد ثلاثة ذكور، وقد كان لون عينيها أخضرَ لا يشبه لون عيني أحدهما أو أحد في الأسرة أو حتى القبيلة، مما جعل أعين النسوة تتغامز: "أسمتها مريم، كاسم أمها.. وعندما تغامزت النسوة على لون عينيها التي تشبه خضرة الشجر، حملتها على خاصرتها وأغلقت بابها، ولم تشرب القهوة معهن ثانية"(خلفان، ٢٠٠٤، ٣٢).

وفي المشهد الذي يجمع الزوج بزوجته بعد عودة الأول من السفر وإبلاغه نبأ ميلاد ابنته التي كان ينتظر قدومها، يتفاجأ بلون عينيها التي لا تشبهه، فيساوره الشك كما ساور نساء القرية من قبله في حقيقة أبوته للطفلة: "في الدار ضمهم إلى صدره وشم رائحتهم، عند الباب وقفت مريم ترقب امتداد الشوق إليها، وقفت طويلا حتى أبصر ظلها على الحصير، فتح ذراعيه وضمها، شمها طويلا، رفعت عينين بخضرة الخلال.. وعندما اختلى بالمرأة، قال:

- لم تفرغي رائحتي في رحمك.
- بلى.
- والعينان لمن؟.
- العرق يمد لسابع جد.

- لا شيء غير السُمرة فينا.

- لم أحمل إلا رائحتك.

- والعينان لمن؟"(خلفان، ٢٠٠٤، ٣٢-٣٣).

إن الحوار الخارجي في المشهد السابق، تمليه طبيعة الحدث الذي أراد الكاتب توصيله للمتلقي، فأتى الحوار المباشر بين الشخصيتين في لغة منظمة ليعبر عن أفكار الزوج، ومحاولة دفاع الزوجة عن نفسها، الأمر الذي يعمل على نقل الحدث إلى مستوى متقدم داخل القصة.

وأتى الحوار الخارجي في قصة "في منطقة حظر التجاوز" ليعبّر عن أزمة الانكسار التي تعيشها شخصيتا الحبيبين، وقال طال بهما الزمن دون أن يحققا حلمهما في الزواج. ففي المشهد الذي يجمع بينهما لحسم الأمر بعد أن طال به الأمد، نجد الحوار الآتي:

"يأتي صوتكِ من خلف النقاب كالضباب، كالسراب، كالفجيعة، .....أصطاد بعضا.. كلمات، كلمات:

- جئتَ؟ الآن رضخت لواقع التحديد الأخير. جئت مبكرا على غير العادة. أهو استعجال لتلك اللحظة؟ .....

- مقيتٌ هاجس الكلام. صاخبٌ ينتابه الهدوء. دعيني أهتف بكلمات لم أقو يوما على البوح بها. علها تزحزح شبح الفراق.

- التحديد، لا بد من التحديد. ما عدت أحتمل التسويف، لا بد من تقديم التنازل وإلا ...

- كلا. كنتِ لي عمرا جمعني برياح التغيير. أشعل في داخلي حب الأشياء، أيقظ فيّ رياح التجديد. أي أمر هذا الذي يفصلنا؟ أهي المادة يا روح العطاء؟.

- المادة؟!!!. كنتَ لي همس البلابل حين داهمتني المصاعب ذات ضعف. رأيتكَ تحمل العواطف على كف من ذهب، قدمتها لي، غيرت معاني العطاء في قاموسي. ربطتني بهلام إحساس جميل. لست أنكر فضلك. ما عشقتك من أجل المادة.....

- هو الرحيل إذن.

- نعم"(الفارسي، ٢٠٠٦، ٤٣-٤٤).

إن التعبير الدرامي في المشهد الحواري السابق يمنح الكاتب مجالا لتقديم الحدث في القصة، حيث يتحول الحوار إلى ناقل لفكرة الحدث وتفاصيل الصراع فيه، كما يمنح الشخصيتين مجالا لتقديم بعض التوصيفات عنها، وتتحدد من خلال هذه التوصيفات الأبعاد النفسية والسلوكية لهما. وبالتالي يكون المتلقي مدعوا للاشتغال حول تكوين أفكار عامة عن الشخصيتين، وتأسيس مرجعية عنها.

طبيعة اللغة المستخدمة في الحوار الدرامي في القصة القصيرة:

عند الحديث عن الحوار الدرامي في القصة القصيرة ينبغي التفريق بين مصطلحي "الحوار" و"المحادثة"، فالمحادثة "تستعمل لكلام الناس في الحياة العادية وهي أقرب ما تكون إلى الثرثرة"(تاورته، ٢٠٠٤، ٥٩)، أما الحوار فهو كلام الشخصيات في القصص القصيرة، المبني "بناء فنيا بحيث تنتقى له أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة وعن الأفكار الذكية"(تاورته، ٢٠٠٤، ٥٩)، فالحوار، إذاً، أكثر إفصاحا وإيجازا واختصارا من المحادثة التي تتسع لأحاديث قد لا يكون لها صلة بموضوع المحادثة، لأنها قد لا تكون هادفة، لذا فهي غير منضبطة؛ وعلى ذلك فإن "آفة الحوار التي تقضي على حيويته هي الإطناب، فما أسهل أن ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته تتحدث كثيرا أو تندمج في حديث لا طائل منه، في الوقت الذي يجب إسكاتها فيه، لأنها حينئذ تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها"(مقلد، ١٩٧٥، ١٠).

وعلى ذلك، فإن من شروط القصة القصيرة ذات الصبغة الدرامية أن تستخدم الحوار في جمل قصيرة لكي لا تتحول إلى خطب متبادلة. وهي تختلف في ذلك عن غيرها من الأجناس الأدبية، فالرواية مثلا — لطبيعتها المرنة- تتيح "مجالا واسعا للوصف وللعرض حيث يتحرك قلم الكاتب فيصف المشاهد الطبيعية والبيئات التي تتحرك فيها الشخصيات وتدور فيها الأحداث، كما يصف شخصياته وأبطاله بحرية واسعة"(عثمان، ١٩٨٢، ٢٠٧). إن الاستغراق في الوصف بالصورة السابقة من شأنه أن يبطئ الحركة في القصة القصيرة، وهذا الأمر يعاكس تماما طبيعة الحوار فيها فهو يفترض فيه دفع الأحداث والمواقف إلى الأمام، فمن "طبائع الحوار الفني أنه يعمل على تغيير رتابة السرد ويعمل على تنويع المواقف وإيضاحها كما يعمل على نمو العمل الروائي أو القصصي باستمرار"(تاورته، ٢٠٠٤، ٥٩).

ويؤكد توفيق الحكيم على أن أهم صفات الحوار الجيد الإيجاز، وهو يقارن بين المقطع الحواري والبيت الشعري، فكما يخضع البيت الشعري للوزن، وكلماته معدودة ومنسجمة مع الوزن، على الجملة في الحوار أن تخضع للإيجاز والتلميح والتكثيف، فالحوار عدو الحشو والإطالة شأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلوما لا مكان فيه للزيادة والتكرار(الحكيم، ١٩٧٣، ١٤٨).

وعليه، فإنه لكي تؤدي الجمل الحوارية في القصة القصيرة وظيفتها الدرامية، سواء في إظهار أبعاد الشخصية أو تطوير الحدث بصورة واضحة ومحددة، يجب أن تكون موجزة ومكثفة في الوقت ذاته، إذ إن الإيجاز والتكثيف في لغة الحوار في القصة القصيرة، عنصران مهمان يؤديان إلى مواءمة حديث الشخصيات مع تكوين القصة القصيرة من حيث فضائها الزماني والمكاني والحدثي، ومن ثم فهما يتناسبان مع طبيعة القصة القصيرة التي من سماتها التكثيف والوحدة، لذا يمكن اختزال كثير من الحوارات التي ترد في القصة القصيرة دون إحداث أي ضرر ببنيتها، بل أن حذفها يؤدي إلى الأفضل بلا ريب.

في المشهد الذي يدور بين الزوج وزوجته في قصة "أزرق للحزن"، نجد الكاتبة تستخدم الحوار الدرامي للتعبير عن الصراع النفسي لدى الزوجة المطلقة التي ما زالت تحن إلى زوجها، وهي تنجح في توظيف الحوار المقتصد في المشهد لتصعيد التوتر الذي يعد عنصراً أساسياً في البناء الدرامي الجيد: تقول:

" — يؤلمكَ أن لا أحبكَ.

- يؤلمني أني لم أزل أريدكِ.

- ويؤلمني ألا أستطيع أن أتعاطف مع رغباتكَ.

- لكنكِ زوجتي، وفراشكِ جزء من حقوقي.

- لم أحرمكَ منه، لكنكَ اخترت فراشا آخر.

- خشية حزنكَ، هذا الأزرق البارد كالصقيع"(خلفان، ٢٠٠٤، ١١).

إن لكل كلمة تقولها الشخصية في المشهد السابق وظيفة محددة، إذ يبلغ الاقتصاد في الحوار درجة عالية، وذلك دون افتعال أو تصنع، إذ لا نستطيع أن نعثر على جملة واحدة لا تؤدي وظيفتها في تحريك الصراع، أو إبرازه، أو تطويره.

ومثل ذلك نجده، أيضا، في مشهد الافتتاح في قصة "جنان"، فالحوار الدرامي يمضي بين الحبيبين موجزا أشد ما يكون الإيجاز، موحيا بالحال النفسية التي يعيشها كل منهما، فالكلمة في الحوار تؤدي وظيفتها في إطار الجملة لتحقيق هدف الكاتب في إيصال الحال النفسية والشعورية للشاب والفتاة:

"أمسك وجهها بكفيه، وقال:

- أنتِ جنتي.

غشَّى الدمع على عينيها، همست:

- أنتَ كنوزي.

تشبثت بكتفه، وأيقنت في تلك اللحظة أنها ستفقده......

جلست القرفصاء:

- لا أريد العودة.

واقفا مادا يده يقول:

- ستغرب الشمس.

طأطأت:

- فلتغرب.

ضحكت عمته وخطّت بعصاها على الرمل خطا سرعان ما أتى الهواء على أثره فمحاه"(الحارثي، ٢٠٠٦، ٦٣-٦٤).

كما أن الحوار المقتصد والمكثف في مشهد البداية في قصة "على الكرسي الخشبي في الحديقة.. جلسنا"، يؤدي وظيفته الدرامية في التعريف بطبيعة شخصيتي الشاب والفتاة في القصة:

"قال لي: أنا وحيد بلا أصدقاء، وسعيد بوحدتي.

قلت له: أنا وحيدة بلا أصدقاء، وحزينة لوحدتي.

قال: لا أحب الأصدقاء، كل صديق هو مشروع خيانة مؤجل.

قلت: أحب الأصدقاء، لكني فقط لا أجدهم"(الحارثي، ٢٠٠٦، ٨٧).

وعلى عكس ذلك تماما نجد لدى بعض كتاب القصة العمانيين نماذج من الحوارات الدرامية المطولة، فبقدر الاقتصاد في بعض النماذج، نلاحظ إسرافا في توظيف تلك الحوارات في المشاهد الدرامية التي تفتقد التركيز وقوة الإشارة داخل الحدث ذاته، وإصابته دون استطراد. فمثلا نجد المشهد الحواري في قصة "مكنسة الغروب" قد اتسم بطول جمله الحوارية، الأمر الذي ساعد على التقليل من فاعليته، بحيث اقترب من السرد العادي: "يدخل الأب، يوسع حدقته في جسد المرأة قبل أن يزعق، كانت تصارع فراش الحوش، تضربه بعصا صلبة .....

- أين الأطفال يا امرأة، الليل سيأتي وأنتِ تُرقّصين مؤخرتك فوق الأفرشة.

- خاف الله يا رجل، أح، أح، خاف الله ألا تراني أعارك هذه الخرقة القديمة.

- دعي خلقانك الآن وأحضري أولادي قبل أن يبتلعهم الظلام.

- سوف يتأتون بأنفسهم، دعني الآن أنتهي من هذا البساط الأغبر.

- وما أدراك أنهم لا يبتعدون إلى أضواء الشوارع القاتلة.

- قلت لك اذهبي وإلا دفنت رأسك في جوف ذلك المرحاض.

تلتفت إلى الجهة التي أشار إليها، حيث الحمام الذي بلا باب، ثم ترتدي نعلها وتخرج وهي تقذف باللعنات من فمها"(الرحبي، ٢٠١١، ٤٠).

وفي قصة "صياغة أخرى للنسيان" نجد مثل تلك الحوارات المطولة التي بنيت عليها مشاهد القصة، غير أن طول تلك الحوارات لا يأتي فقط من طبيعة الجمل الحوارية وإطناب الكاتب فيها، بل من استرساله في الوصف والتقديم لقول الشخصية والتعليق الواصف الذي يردف الحوار أو يسبقه، حيث يكثر الكاتب من استخدام المواقف السردية والوصفية ضمن المشاهد الحوارية: "قال لها: احتجتك كثيرا. انتابتني رغبة ملحة في البكاء بين يديك. ضاع عليك المشهد.

كانا يفترشان الرمل والغياب. السماء فوقهما منيرة وأنجمها حائرة.. وهما يحاولان رؤية القمر كاملا دون أن يختفي جزء منه خلف سعف النخلة المتمايل مع الهواء اللطيف. شعرها يمتزج بالرمل، يتطاير بفعل الهواء فيدخل بعض منه فمها من الجانب الأيسر..... ظن أنها تريد تغيير الموضوع. قال بعد تفكر:

- غريب أمر النخيل. تستطيع العيش رغم كل الغدر. هذه النخلة أهدت سر عروقها للرمل. ألا تشعر بالبرودة؟!

لمحت يديه ترتفعان وتنخفضان بتسارع أكبر. كانت مشغولة بظن الحلم ومشهده حين يبكي...... قالت محاولة استدراجه:

- النخيل تشرب دموع الأرض. ترسل جذورها أبعد من قدرتنا على التحمل، ثم ترتفع بالسر عاليا.. هناك في أطراف السعف. انظر إلى القمر. لو لم يكن السعف عارفا بدموع الأرض لسمح للقمر بأن يراها طيلة الوقت. الأرض تتوارى عن الآخرين حين تهم بالبكاء.

حرك الهواء شعرها فلامس شفتيه. باعد بينهما ليذوق طعمه. امتزج ريقه بنكهة شعرها والرمل. قال وقد أزاح جزءا من الشعر بلسانه إلى خارج فمه:

- طعم خرافي.

لم تنظر إلى يديه. كانت تبحث عن طلع النخلة. همست:

- البكاء طعمه خرافي دائما.

كان صدرها يرتفع ببطء. توقع أنها لم تنتبه إليه. أراد إيصال قصده فأردف:

- وشعرك ممتزجا بالرمل خرافي الطعم أيضا"(الفارسي، ٢٠٠٣، ٤٢-٤٣).

إن المتأمل للمشهد الحواري السابق يجد أن الكاتب قد افتعل الحوار الدرامي ليقوم مقام الحدث في القصة، فبوساطته تقام التوازيات بين المتحاورين لكنها لا تصب في صميم الحدث الدرامي، بل تثقله بالأحاديث المطولة على لسان الشخصيتين.

وفيما يخص طبيعة اللغة المستخدمة في حوار الشخصيات في النصوص القصصية، فقد أجمع النقاد على استخدام اللغة الفصحى لغة للوصف في النصوص، لكنهم اختلفوا في طبيعة اللغة المستخدمة في حوار الشخصيات، سواء أكان خارجيا أم داخليا، فظهرت ثلاثة اتجاهات بين النقاد والدارسين: الاتجاه الأول دعا إلى التمسك بالفصحى في الحوار المستخدم في النصوص، كما هي الحال في السرد والوصف، بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع وجعله عملا أدبيا مفيدا وجميلا. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الفصحى قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات والتوغل في الكشف عن التضاريس النفسية والعوالم الداخلية للإنسان، كما أن الكتابة بها يساعد على التوحد بين أبناء الأمة العربية الواحدة، ويحفظ لغة الضاد من الإهمال والضياع. فالكتابة بالفصحى تحقق هدفين أحدهما فني والآخر قومي(هلال، ١٩٧٥، ٨٩).

فيما دعا أصحاب الاتجاه الثاني إلى استعمال العامية في الحوار دون السرد والوصف، بحجة الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات، وأصحاب هذا الاتجاه يرون أن الحوار بالعامية في النصوص السردية أكثر واقعية وحياة وصدقا في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى، لأنها لغة الحياة، والقصص القصيرة صور لهذه الحياة(مندور، د.ت، ١٢٥-١٢٦).

أما الاتجاه الثالث فقد حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين ودعا إلى لغة وسطى تتمثل في استخدام الفصحى في المفردات والعامية في التركيب(نوفل، ١٩٧٧، ٣٠).

والمتتبع للغة الحوار في القصة القصيرة المعاصرة يجد أن تلك الاتجاهات الثلاثة لا زالت حاضرة في بناء القصة القصيرة، حيث يلحظ تنوعا في استخدامها وفق رؤية الكاتب ومتطلبات السرد في القصة.

في قصة "كاذية بنت الشيخ" جاءت لغة الحوار الدرامي بلغة التداول اليومي والشعبي المحلي لمحافظة شمال الباطنة، وبكثافة تعبيرية، الأمر الذي مكّن الكاتبة من التعبير عن المواقف والتصورات في المشاهد بقوالب لغوية عالية الدلالة، مختزلة بواسطتها كثيرا من الكامن في ذهنية الجماعية الشعبية وتصوراتها؛ ففي المشهد الذي تلتقي فيها عجائز المحافظة يسردن الحكايات ويتذكرن الماضي؛ تسترجع إحداهن بلهجتها المحلية حكاية "كاذية بنت الشيخ": "تحكي عجائز الباطنة عن كاذية بنت الشيخ على لسان شريفة بنت الخير: عن حرمة ما من الجن ولا من الإنس ياكل الطير من يدها.عن حرمة لبست الثوب العود، ريحتها من الرويحينة وعطرها من الكاذي والمسك، وشعرها من الليل والآس. عن حرمة حامل وما هي حامل، يوم وضعت حملها كان الموت ولدها.

قالت العجوز صبحى: هذي الكاذي بنت الشيخ، حتى القفار ما وصل لطريقها يوم شردت مع عشيقها. خطواتها خطوتين، خطوة من الجن وخطوة من إنس.

قالت أمي هنية: هذي الكاذي بنت الشيخ، ريحتها في المكان اللي تمر به تبقى شهر. حبّت واحد يبيع جت، وأبوها ما رضى وحبسها في بيت الطين.

قالت ريا مخلّفة مصبح: هذي الكاذي بنت الشيخ، يوم مات عشيقها سوّت عزا سبع أيام، وصارت في النهار تسير بلا نعال، وفي الليل تعوي مثل الذياب.

قالت شريفة بنت الخير: هذي الكاذي بنت الشيخ، حرمة تجي مرة واحدة في الدهر.

قالت العجوز صبحى: هذي الكاذي بنت الشيخ، يوم بغت من أهلها يذبحوها خلّت القماش تحت ثوبها، وقالت للحارة إنها حامل من عشيقها"(المغيزوي، ٢٠٠٨، ١٤١-١٤٢).

إن هذا المستوى من التعبير اللغوي العامي والشعبي في لغة الحوار الدرامي في القصص التي تسرد موضوعات من الذاكرة الشعبية، من شأنه أن يحتفظ بالقيمة التعبيرية والتصويرية لبنية الحوار، فهو يعكس رؤية الجماعة الشعبية ويحتفظ ببلاغة العامي والمأثور.

ويقترب الكاتب في قصة "عسل" من لغة الحوار في القصة السابقة، فهو يوظف كذلك اللهجة العامية المنبثقة من البيئة الشعبية لمحافظة الداخلية في بنية المشاهد التي يحكيها، فتأتي لغة الحوار مختزلة لكثير من المدلولات والتعبيرات بلهجة شعبية مكثفة المعنى. ففي المشهد الذي يجمع بين الشاب "عسل" وأخيه، على إحدى قمم جبال المحافظة، يخبره بأنه وجد له عملا في مسقط، فيقول:

"- لقيت لك شغل في مسكد.

- والحرمة أخليها وحدها؟

- الحرمة عندي، وتروم تزورها كل جمعة. أنا بحل مكانك في الشغل في ذاك اليوم، وهتقاسمني المعاش، انته شايف الحالة وحدك، راتب التقاعد ما يكفي، والأولاد ماشي ما يبغوه.

- ولادك همه ولادي. أعطيك بو تبغاه.

-عجب من باكر نروح رباعة مسكد"(الرحبي، ٢٠١٣، ٥٤).

الكاتب في مجموعة "قمر لا يشبه امرأة" يوظف اللغة الفصحى في جميع الحوارات التي وردت فيها، ففي قصة "بريال واحد فقط" يوظف اللغة الفصحى في المشهد الذي جمع شخصيتي الشاب والصبي بائع البخور في محطة تعبئة الوقود، وهي لغة أدبية قريبة من لغة النثر الفني البسيط الذي عرفه تاريخ الأدب العربي في الخطب والرسائل والمقامات والمقالات والخواطر، ولعل الكاتب ينطلق في ذلك من قناعته بأن استخدم الفصحى في الحوار ميزة تحسب -أدبيا- للكاتب، لأنه يستطيع أن

يطوع الفصحى للغة الحوار، وهنا يجمع الحوار الفصيح بين السلامة اللغوية والجمال الأسلوبي في التعبير عن المشهد الدرامي في القصة، يقول: "أسرعت إلى فتح النافذة حين رأيت العرق قد نال من جلده الضعيف..

- هل تريدُ شيئا؟
- اشتر مني البخور.. بريال واحد فقط.
- شكرا لا أريد بخورا.
- بريال واحد فقط!
- قلت لك لا أريد! .. ثم لماذا لست في المدرسة؟!
- السنة القادمة.. ولكن اشتر مني البخور بريال واحد فقط.......
- ما اسمك؟
- محمد.
- نعم يا محمد.. لماذا لا نعقد صفقة.. أعطيك ريالا ولا تعطيني بخورا..
- لا.
- لماذا لا؟! أنا لا أريد البخور.. خذ الريال.
- لا.. لا يجوز.
- لا يجوز!! من قال لك هذا يا محمد؟!.
- أبي.
- إذا خذ الريال ولا تخبر أباك..
- لا.. لا يجوز.
- اسمعني محمد.. خذ الر...
- أرجوك اشتر البخور.. بريال واحد فقط!!"(الحراصي، ٢٠٠٧، ٢٠-٢٢).

إن استعمال اللغة الفصحى في المشهد السابق ممثلة في حوار الشاب مع الصبي، بالرغم من أنه يعد مزية تحسب للكاتب، إلا أنه قد أصاب الحوار بالمبالغة أو التكلف، فالتباين الثقافي بين الشخصيتين يفترض أن يكون حاضرا، حتى يلامس الحوار الواقع.

في مجموعة "ضجيج الأسماء العابرة" يحسم الكاتب مسألة توظيف لغة الحوار في المشهد الدرامي في القصة القصيرة، لصالح المزاوجة بين الفصحى والعامية، ففي المشهد الذي يجمع بين شخصيتي الطبيب والمريض في قصة "زهران"، نجد أن الحوار يتدرج من الفصحى إلى العامية، فالطبيب يتحدث في البداية باللغة الفصحى، ومن ثم ينتقل بلغة الحوار إلى اللهجة العامية حتى تتناسب ولغة المريض، وفي آخر المشهد يعاود الحديث بالفصحى مع الممرضة: "تنادي الممرضة باسم أول مريض.. تم تدوين اسمه بالسجل، يقف.. يتمطى.. ثم يمضي إلى غرفة الطبيب:

- نعم. مم تشكو؟
- مريض يا دكتور.
- للأسف أعرف إنك مريض، لكن أيش مرضك؟
- هذا عملك يا دكتور، شوف مرضي، افحصني.
- أيش تشعر بالضبط؟

- أشعر إني مريض.
- هاذي نكتة ولا أيش؟
- أشعر إني بموت قريبا.
- من متى عندك هذا الشعور؟
- من يوم طلقت أم ولادي.
- وليش كان الطلاق؟
- لأني يوم أشوفها أتذكر أولادي.
- وهين أولادك؟
- ماتوا يا دكتور.
- كيف؟
- هي قتلتهم. كانت تسوق السيارة وسوّت حادث.
- أعتقد أنك بحاجة إلى طبيب نفسي، أنا ما طبيب نفسي.

يقف المريض فجأة ويغادر الغرفة مسرعا.... تثب الممرضة إلى الغرفة صارخة:

- دكتور أحد المرضى قد سقط ميتا بالخارج.
- إذن كالعادة، حرري شهادة الوفاة واحضريها لأوقعها، ولا تنسي ختم العيادة"(بني عرابة، ٢٠٠٩، ٤٨-٤٩).

خاتمة:

حاول البحث الكشف عن تداخل القصة القصيرة مع المسرحية من خلال توظيفها لواحد من عناصرها الفنية، وهو الحوار الدرامي، فوقف البحث على كيفية بناء الحوار الدرامي وإنتاج الدلالة في السرد القصصي، من خلال بيان أهمية الحوار الدرامي، ووظائفه، ودور الحوار الداخلي والحوار الخارجي في تحقيق الوظيفة الدرامية في القصة القصيرة، والتعرف بطبيعة اللغة المستخدمة في الحوار الدرامي في القصة القصيرة. كل ذلك حاول البحث الحالي إيضاحه من خلال التطبيق على نماذج من القصص العمانية القصيرة.

وقد خرج البحث بالنتائج الآتية:

١) للحوار الدرامي في القصة العمانية القصيرة أهمية بنائية، حيث يشترك مع السرد والوصف في بناء النص القصصي، وتعمل وظيفته الدرامية في السرد على كسر رتابة الحكي، مما يجعل المتلقي قريبا من شخصيات القصة القصيرة.

٢) تتأكد وظائف الحوار الدرامي في القصة العمانية القصيرة من خلال قدرته على تقديم الشخصيات، ورسم أبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية، وكشفه عن الحدث القصصي، وعنصري الزمان والمكان بوصفهما إطارا للحدث والشخصية.

٣) تعددت أساليب توظيف الحوار الداخلي وأنماطه في القصة العمانية القصيرة، وفقا للغاية الفنية المرجوة، وتحققت وظيفته الدرامية في القصة القصيرة من خلال تمكين الشخصيات من التعبير عن أفكارها بصورة مترابطة ومتسقة مع الإطار الفكري العام.

٤) وظف الكاتب العماني الحوار الخارجي في بناء القصة العمانية القصيرة، وأسهم ذلك في تماسك النص القصصي، ومرونته، واستمراريته في نقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص.

٥) تنوعت لغة الحوار الدرامي في القصة العمانية القصيرة، فجاءت في بعضها موجزة مكثفة، وهو أمر يتناسب مع طبيعة القصة القصيرة التي من سماتها التكثيف والوحدة، في حين وجدت حوارات درامية مطولة في بعض القصص، وإسرافا في توظيف تلك الحوارات في المشاهد الدرامية، الأمر الذي قلل من فاعلية السرد وقوته.

٦) تباين استخدام لغة الحوار الدرامي في القصة العمانية القصيرة بين الفصحى والعامية واللغة الوسطى التي تجمع بين الفصحى والعامية، وذلك وفقا لمتطلبات السرد.

٧) نبه البحث إلى أن توظيف الحوار الدرامي في القصة العمانية القصيرة يستلزم حرفية عالية من الكاتب، حتى يسهم الحوار في تطوير النص القصصي بما يخدم الغرض، وحتى لا يبدو زيادة أو ثقلا على بناء النص القصصي.

المصادر والمراجع:

- إسماعيل، محمد السيد، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
- أسويرتي: محمد، ميرامار وجدل السرد والحوار، مجلة فصول، القاهرة- مصر، مجلد٨، عدد١-٢، ١٩٩٨.
- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة- مصر، دار الفكر، ١٩٨٧.
- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.
- برات: ماري لويز، القصة القصيرة بين الطول والقصر، ترجمة: محمد عيّاد، مجلة فصول، القاهرة- القاهرة، مجلد٢، ١٩٨٢.
- البلوشي، رشا، لم تبق طويلا، مسقط- عُمان، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.
- البياتي، سوسن، المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي: رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، الشارقة- الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٠.
- تاورته: محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة- الجزائر، عدد٢١، يناير ٢٠٠٤.
- الحارثي، جوخة، صبي على السطح، عمّان- الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.
- الحاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، بيروت- لبنان، دار المكتبة العصرية، ١٩٦٨.
- الحراصي، منتصر، قمر لا يشبه امرأة، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧.
- الحضرمي، محمد، أسرار صغيرة، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١.
- الحكيم، توفيق ، مدرسة المغفلين، القاهرة- مصر، مكتبة مصر، د.ت.
- الحكيم، توفيق، فن الأدب، بيروت- لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٣.
- خلفان، بشرى، رفرفة، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.
- الرحبي، محمود ، ساعة زوال، عمّان- الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط٣، ٢٠١٣.
- الرحبي، محمود، أرجوحة فوق زمنين، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١.
- رحيمة: صباح، النص الدرامي، على شبكة الإنترنت ٢٠١٣/٧/٢٧م، http://kitabat.com/ar/print/١٤٧٩٦.php
- رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢.
- سرمليون: ليون، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ترجمة: ميادة نور الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد- العراق، عدد١، سنة٢٤، ٢٠٠٣.
- الصالحي، فؤاد، علم المسرحية وفن كتابتها، إربد- الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

- صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي، ترجمة: توفيق سلوم، بيروت- لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٦.

- عبد العزيز، سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، القاهرة- مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.

- عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، القاهرة-مصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٢.

- بني عرابة، عبدالله، ضجيج الأسماء العابرة، القاهرة- مصر، مكتبة بيروت، ٢٠٠٩.

- العوفي، نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

- الفارسي، عبد العزيز ، جروح منفضة السجائر، عمّان- الأردن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- الفارسي، عبد العزيز، لا يفل الحنين إلا الحنين، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- قسّومة، صادق، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، تونس- تونس، مسكلياني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

- الكعبي، فاطمة، ٢٠١١، القصة القصيرة العمانية الراهنة من ٢٠٠٠-٢٠٠٦: موضوعاتها وجمالياتها، رسالة ماجستير، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات.

- أبو لبن، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، عمّان- الأردن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

- محمد، شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة من ١٩٦٠-٢٠٠٠، دسوق- مصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجا، عمّان- الأردن، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.

- المغيزوي، رحمة، كاذبة بنت الشيخ، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- مقلّد، طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، القاهرة- مصر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥.

- مندور، محمد، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة- مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.

- مورجان، تشارلس، الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، القاهرة- مصر، مؤسسة سجل العرب، ١٩٩٤.

- ميلت، فردب؛ وبنتلي، جيرالد أديس، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، بيروت- لبنان، دار الثقافة، د.ت.

- النحوي، مريم، نَوح الغياب، بيروت- لبنان، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٦.

- نوفل، يوسف، قضايا الفن القصصي، القاهرة- مصر، دار النهضة العربية، ١٩٧٧.

- هلال، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، القاهرة- مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

- هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، بيروت- لبنان، دار العودة، ١٩٧٥.

- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة- مصر، دار المعارف، ١٩٧٥.

مرتكزات ما بعد الحداثة في رواية أخوة محمد للروائية ميسلون هادي (دراسة تحليلية)

ايمان حسين محي،

قسم الموارد المائية، كلية الهندسة، جامعة بغداد، العراق

الملخص

تعد مرتكزات ما بعد الحداثة هي مجموعة مناهج أو إذا صحّ لنا القول مجموعة نظريات جاءت بها الحضارة الغربية والتي انبثقت من تفكيكية جاك دريدا هدم المقولات المركزية وفضح الايديولوجيات وتعرية الخطابات المركزية. ومن المفارقات أنها نشأت في أوربا ولكنها طبقت في أمريكا ورسمت الفوضى الخلاقة فهي حركة خطيرة و هدامة تعكس مدى القلق وعدم الاستقرار النفسي وطبقت على المجتمعات الفقيرة ومنها لبنان وليبيا والعراق تحديداً الذي رسمت فيه الفوضى وانعدام الأمن والاستقرار. أما علاقة المرتكزات بالأدب فقد أخذت تسعى دول أوربا إلى النفاذ لما يحتوي الأدب من أفكار وايديولوجيات فأخذت تسعى لاستغلاله من اجل الهيمنة. وقد وظفت هذه المرتكزات تحديداً في النتاجات العراقية فسعت إلى تمزيق الهوية ونشر بذور التفرقة والانشقاق. ويمكن الوقوف على أهم العناصر والمبادئ التي جاءت بها منها: التشكيك والتفكيك والتفتيت والتقويض والتناص والفلسفة العدمية وما فوق الحقيقة والدلالات العائمة والتفكك واللاانسجام وهيمنة الصورة واعادة الاعتبار للسياق والنص الموازي وتحطيم الحدود بين الاجناس الادبية. إذ تسلحت مرتكزات مابعد الحداثة بمعاول الهدم والتشريح لتعرية الخطابات الرسمية وفضح الأيدويولوجيات السائدة المتآكلة باستعمال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض. وتتمركز هذه الدراسة على الوقوف على هذه المرتكزات في رواية أخوة محمد انموذجاً للروائية (ميسلون هادي) ، إذ تنقسم هذه الدراسة إلى مبحثين، الأول يتضمن مهاداً نظرياً عن مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة. أما المبحث الثاني فتناولنا فيه مرتكزات ما بعد الحداثة دراسةً وتطبيقاً. ثم اختتمنا دراستنا للبحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها بعد الدراسة و الاستقصاء.

الكلمات المفتاحية: رواية، أخوة محمد، مرتكزات مابعد الحداثة.

التمهيد

الحداثة وما بعد الحداثة

أ- الحداثة لغة:

جاء في معجم لسان العرب، الحديث: نقيض القديم، والحدوث، نقيضه القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه.(ابن منظور،مادة حدث :٧٩٦) نوقد استخدمت العرب "حدث" مقابل "قدم" و يعني أن الحداثة تعني الجدة، والحديث يعني الجديد. وفي معنى آخر للحداثة: حدثان الشيء بالكسرة أوله، وهو مصدر حدث يحدث حدوثا وحدثانا(م،ن،٧٩٦). لقد ظهر هذا المصطلح بدايةً للتمييز بين مدتين زمنيتين، جسدهما الصراع بين القديم والحديث (المسدي،عبد السلام، ١٩٨٢ ،١)

ب -**مفهوم الحداثة اصطلاحاً:**

إن نظرية الحداثة ومفهوماتها كما يراها المحللين من المفاهيم الصعبة التفسير إذ تتداخل مع الكثير من المفاهيم الأخرى، وللتعرف عليها يجب التمييز بين ثلاثة مفاهيم (الحداثة والتحديث وما بعد الحداثة). فالحداثة عبارة عن جملة من الممارسات الثقافية، يكون بعضها معادياً للحداثة ذاتها، وتعد عملية اقتصادية في الأساس مع تطبيقات في علم الاجتماع الثقافي.

وارتبطت بمفهوم العقلانية عند ماكس فيبر الذي عبر عنها في نظريته الاجتماعية والتي تم تطويرها في إتجاه نظري عرف باسم نظرية التحديث. (الصباغ فايز، ٢٠٠٥، ١١٥)

يرى بعض المؤرخين أن بداية الحداثة تعود إلى العهد اليوناني والروماني تزامناً مع بداية الأفكار المثالية والمادية، وفي القرن التاسع عشر برزت بصورتها الفلسفية المتكاملة لتستكمل صورتها النهائية مع بداية القرن العشرين. يقول محمد ينيس: "تعد الحداثة غربية التصور والتحقق، لفعلها صفة الشمول بداية من أبسط المنتوجات حتى سمات الحساسية ، فإن الغرب لم يتوقف منذ اللحظات الأولى يحاكمها أو يبدلها" (ينيس،محمد،١٩٩٨، ١٠٩)

وبعضهم يعد أن فرنسا كانت مهاداً الحداثة وبالتحديد الثورة الفرنسية، كما قال جمال شحيد: " انطلقت فترة الحداثة — والحق يقال — من رحم الثورة الفرنسية التي ركزت بالرغم من فترتها اليعقوبية الدموية على سيادة العقل والتعقل والعقلانية واللوغوس، وهي مقولات انتشرت في عصر الأنوار الأوروبي ، وانسلبت مجموعة من المفاهيم (إلغاء الحكم السياسي المطلق واعلان حقوق الإنسان، وحرية الفرد، وفصل الدين عن الدولة العلمانية أو الدنيوية) والنهضة والاصلاح وترسيخ دولة القانون، إطلاق المجتمع المدني دمقرطة الثقافة والعلوم، والمجتمع وترسيخ روح المواطنة: مع ما تحمل من واجبات وحقوق، وتركيز على العقد الاجتماعي الذي نادى به جان جاك روسو خاصة — تحديث المجتمع، وتنويره واقامة توازن بين الروح والجسد" (شحيد ،جمال،٢٠٠٥، ١٢) ومزقت العالم المقدس وحلت محله العقلنة وتحديد الذات.

نجد أنه على عتبة الحداثة تربع القول الشهير لديكارت "أنا أفكر، إذاً أنا موجود" (الشيخ،محمد، ٢٠٠٨، ٣٧٥) فهو يركز فكره على الذات والعقل، لأن "الحداثة ترتبط بالعقلانية في الشكل وتلازم واضح كما تقترن في نمط تكوينها وفي نمط عملها بالعقل أساساً" (شحيد،جمال،٢٠٠٥ ،١٢٧) . كما يرى تورين أن الحداثة تعتمد على ركيزتين أساسيتين (العقلانية والانفجار المعرفي). إذ إن العقلانية هي المبدأ الأساس للحداثة لتكون بداية جديدة لعالم يحكمه العقل وتسوده العقلانية، ولا توجد حداثة من غير أساس عقلاني. (تورين،٤٢)

مفهوم ما بعد الحداثة

يشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى مرحلة تأريخية مخصوصة، فما بعد الحداثة هي أسلوب في الفكر يبدي ارتياباً بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة حقيقية والعقل والهوية، والموضوعية والتقدم والانعتاق الكوني، والأطر الأحادية والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير، وهي ترى العالم بخلاف معايير التنوير هذه، بوصفه طارئاً عرضياً بلا أساس متبايناً بعيداً عن الثبات، وبعيداً عن الحتمية والقطعية، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات التي تولد قدراً من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة والتأريخ والمعايير، والطبائع المتعينة والهويات المتماسكة. (سبيلا،٢٣) وهناك من الباحثين والدارسين من يربط "ما بعد الحداثة" بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من افلاطون إلى يومنا هذا. (حمداوي،٢٠١٢، ١٨)

وبالنسبة للكثيرين تعد " ما بعد الحداثة " عديمة على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة. (كارتر ،٢٠١٠، ١٣٠)

ومن ثم، فقد اعتمدت فلسفة "ما بعد الحداثة" على التشكيك والتقويض والعدمية، كما اعتمدت على التناص، واللانظام واللإنسجام، واعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. و من ثم تزعزع ما بعد الحداثة. حيث يقول دافيد كارتر " جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيرا من الطلاب

الأجانب الذين يدرسون الأدب الانجليزي ينعتون أي شيء لا يفهمونه أو يعبرون عنه بما بعد حداثي. وكثيرا ما تكشف النصوص الأدبية في ما بعد الحداثة "عن غياب الانغلاق وتركز تحليلاتها على ذلك، وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية، وماهو معروف بإسم " التناص" هو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية".(حمداوي،١٨)

مرتكزات ما بعد الحداثة:

تستند ما بعد الحداثة في الثقافة الغربية على مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية، ويمكن حصرها في العناصر والمبادئ الآتية:

- **التقويض**: تهدف نظرية ما بعد الحداثة إلى تقويض الفكر الغربي بالتشتيت والتفكيك فهي تسعى إلى تعرية الخطابات الرسمية وفضح الأيديولوجيات السائدة المتآكلة، وذلك من خلال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض. (حمداوي،١٩) وهذا ما ظهر إيجابياً في أول الأمر في هذه الحركة، شجع مريديها على التشبث بها. ومن هنا نستنتج أن ما بعد الحداثة من الخطابات النقدية التي تبني مرتكزاته عن طريق التشتيت والتفكيك، بحيث تمكن هذا الخطاب، من هدم الخطابات الرسمية وجميع الإيديولوجيات.

أما توظيف مفهوم التقويض في السرد فنلحظ الراوية قد وظفته عبر مقاطعها السرية ومنها "مهما كانت الأوضاع الأمنية سيئة والمباني خربة والشوارع محطمة والكهرباء متردية، فهي لديها الأمان التام ما دامت تمشي وتلملم أدق نواعم البيت في صناديق محكمة و نظيفة وتمسح حتى أوراق الأشجار بعد العواصف الترابية ومن داخل هذا الحبس الجماعي الذي يلزمنا بيوتنا من الساعة الخامسة عصراً، تنجو هي بنفسها وعقلها من الضجر والوحدة و الكآبة والحزن على زوجها عن طريق التايد والديتول والتنظيف المستمر". (هادي،٢٠١٩، ١٤٤)

-**التشكيك**: أهم ما تتميز به ما بعد الحداثة هو التشكيك في المعارف اليقينية، ويعد التشكيك من آليات الطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والدال الصوتي. (حمداوي،٢٠)

-**العدمية**: من يتأمل جوهر فلسفات ما بعد الحداثة فإنه سيجدها فلسفات عدمية وفوضوية لا تقدم بدائل عملية واقعية وبرغماتية بل هي فلسفات عبثية لا معقولة تنشر اليأس والشكوى والغموض في المجتمع. (م،ن)

وممكن أن نرصده في المقطع السردي "لا يوجد بصراحة ما تقصينه عن هذا الشارع .. فماذا يمكن أن يوجد فيه سوى القتل والخطف والتفجيرات؟ حرارة أيام لاهبة مع جرحى واموات، وغير ذلك من الآلام والأهوال والظلمات". (هادي،١٦)

فهنا ترصد الراوية عدمية المكان وفوضويته القائم على اللامعقولية المبني على القتل وخطف والتفجيرات التي ولدت الشكوى والألم والفوضى في المجتمع.

-**التفكك واللاانسجام**: إذا كانت الحداثة تبحث عن الانسجام والنظام من أجل الحصول على بنية كلية شاملة، فإن " فلسفات ما بعد الحداثة " هي ضد النظام والانسجام بل هي تعارض فكرة الكلية و في المقابل ، تدعو إلى التعددية والاختلاف واللانظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه ".(م،ن)

تقول الراوية

"- يمكن بس انا وانت بقينا بالشارع
- كل البيوت الي بصفي فرغت .. من بيت ابو النبكة ولحد بيت ابو المولدة".(هادي،١٤١- ١٤٢)
فالراوية وظفت ثيمة التفكك في هذا المقطع لتعكس لنا تشظي المجتمع الذي سببته افرازات ما بعد الاستعمار.

-التناص: يعد التناص إحدى النقاط المشتركة لأنصار ما بعد الحداثة الدولية في سرد وبناء وتفكيك الحقيقة. ويرى باختين بأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت. والتناص يعني استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية، ويدل على التعددية. (عطافي،٢٠١٩، ٣٠)
ونلحظ التناص في المقطع السردي:
"إذن فالرواية كما يقول صلاح فضل مثل (جوف الفرا) يتسع لكل شيء غير أنه يحتاج إلى جلد بطن متماسك يحتويه
- وما هو جوف الفرا؟
- المثل قديم و أصله أن قوماً خرجوا للصيد فصاد أحدهم ظبياً، وآخر أرنباً وآخر فرا وهو الحمار الوحشي، فقال لأصحابه: كلّ الصيد في جوف الفرا، أي جميع ما صدتموه يسير جداً في جنب ما صدته." (هادي،٤٥)

-تفكيك المقولات المركزية: استهدفت ما بعد الحداثة تقويض المقولات المركزية الغربية الكبرى كالدال والمدلول واللسان والكلام، والحضور والغياب، إلى جانب إنتقاد مفاهيم أخرى كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية، وذلك عن طريق التشريح، و التفكيك والتقويض والتشتيت، والتأجيل. (حمداوي،٢٢)
من هنا نستنتج أن فلسفات ما بعد الحداثة كانت بمثابة معول لهدم وتقويض من الميثولوجيا الغربية القائمة على الهيمنة، والاستغلال والاستيلاب، والتعليب والتغريب وتعمل جاهدة على تحرير الإنسان من المقولات المركزية الثابتة التي تحكمت في الثقافة الغربية لأمد طويل وذلك عن طريق التسلح بمجموعة من الآليات الفكرية والمنهجية كالتشكيك وفضح الأوهام الإيديولوجية، وتعرية الخطابات القمعية المبنية على السلطة والقوة. (عطافي،٣١)
يمكن أن نرصد هذا المرتكز في قول الراوية " لا سلطة الائتلاف المؤقتة ولا مجلس الحكم ولا بول برايمر ولا قوات التحالف ولا العراق الجديد جعلت حياتنا أفضل من السابق" (هادي،١٦٥) .فالراوية هنا تكشف وتعري وتفضح الاوهام الايديولوجية والسلطوية التي لم تمنح الافضل لحياة الشعب العراقي ولم تات بجديد عن السابق.

-التاريخانية الجديدة: تعد التاريخانية من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في فترة ما بعد الحداثة وتهدف إلى فهم العمل أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التأريخي، وقد ارتبطت التاريخانية الجديدة بمفهوم التأريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقاربة تأريخية جديدة، حيث تهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ، وانتقاء المؤسسات السياسية المهيمنة وتقويض المقولات المركزية السائدة (حمداوي،١٩٢) ويرى ستيفن جرينبلات أن التاريخانية الجديدة، لا تفترض العمليات التاريخية على أنها غير قابلة فالتاريخانية الجديدة تركز على استكشاف الأيديولوجيا كما تركز على استكشاف الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة. تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الأيديولوجيا، ورصد لقوى الاجتماعية التي تشكل النص، لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. فالتاريخانية الجديدة تعمل على تفكيك هذه الدلالات المتناقضة عن طريق آليات التقويض والتشتيت، وقد بين جرينبلات أنها ميدان أو ممارسات قرائية تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما

يبحث الناقد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص عبر أسلوب ديالكتيكي أنماط السلوك للمجتمع، وتديمها وتشكلها، أو تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة وعليه فإن جرينبلات يشير إلى أن التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمنا على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارط (عطافي ،٤٤)

وخير أنموذج على مفهوم التأريخانية تسفر عنه الراوية في المقطع السردي ساخرة من التأريخ "معذرة يا أستاذة أنا لا أضحك بلا سبب .. ولكنك كتبت كل يوم بتأريخ مختلف مع أننا في يوم واحد هو الحادي والعشرون من آذار .. هههههه أما السنين فقد اختلفت وتفاوتت وكأننا نطير فوق بساط الزمان كله هههههه بعض السنين كتبتها ٢٠١٥ هههههه وبعضها ٢٠١٦ وبعضها ٢٠٢٨ .. واو ! كأنني أرى نفسي في المستقبل .. تعال تعال أيها المستقبل فأنا عاطلة عن الكلام .. تعال وانظر إلى هذا التيه من الزمان " (هادي،١٢٨)

وتبدو ظاهرة التشتيت واضحة للقارئ بسبب التيه الزمني، فالشخصية متخبطة بالأزمان ولا تعلم الأيام و السنوات، الأمر الذي أدخلها في دوامة الوهم وهذا ما افرزته مخلفات ما بعد الاستعمار فانعكس ذلك على أفكارها فشتتها وبعثرتها.

—الهوية: كما يشير أمين معلوف، الهوية هي المسألة الأساسية للفلاسفة، منذ قال سقراط (اعرف نفسك بنفسك). وفي معجم المصطلحات، تعرف الهوية بأنها: علاقة بالتطابق مع الذات عند شخص ما، أو جماعة اجتماعية ما، في جميع الأزمنة وجميع الأحوال، فهي تتعلق بكون شخص ما، أو كون جماعة ما، قادراً أو قادرة على الاستمرار في أن تكون ذاتها، وليس شخصاً آخر، أو شيئاً آخر. وقد يمكن اعتبار الهوية خيالاً، يراد منه أن يضفي نموذجاً، أو سرداً منتظماً، على التعقيد الفعلي، والطبيعة الفياضة لكل من العالمين النفسي، والاجتماعي. ويتركز سؤال الهوية على تأكيد مبادئ الوحدة في مقابل التعدد والكثرة، والاستمرار في مقابل التغير والتحول. وهنا تكمن إشكالية سؤال الهوية، إذ نجد تيارين متناقضين في تقديم نظرة عن مفهوم الهوية، التيار الأول يعتمد على النظرة القديمة، التي قدمها الفارابي في التعليقات، إذ يقول: إن هوية الشيء عينيته، ووحدته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له كل واحد، وقولنا: (إنه هو) إشارة إلى هويته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، لا يقع فيه اشتراك. وبهذا التعريف "تتأكد الصبغة الواحدية لمفهوم الهوية" ويتأكد مفهوم الجوهرية الثابت، الذي يدل على تطابق الهوية مع الذات بصورة أحادية، سواء أكانت هذه الهوية فردية (لفرد بعينه)، أم جمعية (لأمة). أما التيار الثاني فيعتمد على: آراء أكثر حداثة ونقدية تميل إلى تبني موقف مضاد للجوهرية، وإلى التأكيد على وضعية البناء الاجتماعي لجميع الهويات. فينظر إلى الهويات على أنها تتأسس في سياقات اجتماعية وتاريخية محددة، وأنها خيالات استراتيجية، عليها أن تتجاوب مع الأحوال المتغيرة، من ثم فهي عرضة للتغير، واعادة التصوير باستمرار. ووجهات النظر المختلفة والمتناقضة هذه يفسرها فتحي المسكيني بانزياحات أصابت مصطلح الهوية، من "هو" نحوي، إلى "هو" منطقي، إلى "هو" أنطولوجي، ثم إلى "هوية أنطولوجية"، في الفلسفة العربية الكلاسيكية، إلى "هوية" أنثروبولوجية، وثقافية، في نظام الخطاب السوسيولوجي التاريخي اللاهوتي المعاصر. (الجبر،٢٠١٨ ،٥٥-٥٦)

وقد وظفته الراوية في المقطع القصصي إذ تقول:

" — همه هم هجوا اخيتي .. اويلاه .. كل البيوت الي بين بيت اورشينا و بيت المخابيل فارغة، بيت ابو محمد السجاد وبيت ابو محمد استاذ الرياضيات وبيت ام محمد الصيدلانية .. كلهم شالوا شلون دادة شلون منو راح يجيبلنا هريسة هاي السنة".(هادي،١٤٥)

ونرصده في مقطع آخر "امي تقول بأنها لم تعد تفكر باختفاء المسنين والعجائز من اهلنا، فجدتي الحجية عمّرت حتى التسعين من العمر والشباب هم الذين يواصلون الاختفاء سواء بالخطف أو القتل أو السفر إلى بره".(هادي،١٢٥) ففي هذين المقطعين السرديين تسلط الراوية الضوء على قضية مآساوية وهي القتل والخطف على الهوية التي راح ضحاياها الاف الشباب من مختلف الاطياف فضلا عن التهديد والتهجير ذلك العنف الأرهابي الذي لاحدود فهو لا يعرف لا رحمة ولا شفقة همه الوحيد خلق فضاءً مظلما من الفوضى مليئاً بدم الأبرياء.

-الكولاج: الكولاج هو عبارة عن تقنية فنية وجمالية تقوم على توليف العناصر و تركيبها جزئياً أو كلياً، سواء أكانت تلك العناصر متنافرة أم منسجمة. أي إنه تجميع لأشكال وعناصر وقطع ومواد مختلفة لخروج بعمل فني جديد. إن استخدام هذه التقنية كان له تأثير جذري في الرسوم الزيتية في القرن العشرين كنوع من الفن التجريدي الجاد. وقد تمت تسميته من قبل الفنان الفرنسي جورج براك و الفنان الاسباني بابلو بيكاسو في بداية القرن العشرين. ويتضمن عمل الكولاج الفني جمع قصاصات من الجرائد، وأشرطة، وقطع من الورق الملون ، ونسبة من الأعمال الفنية الأخرى، وصور فوتوغرافية وما إلى ذلك، ولصقها جميعاً على قطعة من الورق أو القماش. وقد نشأ الكولاج، أو فن لصق القصاصات، في الصين، عندما اخترع الورق في القرن الثاني قبل الميلاد تقريباً و لكن استخدامه ظل محدوداً حتى القرن العاشر للميلاد، حين بدأ الخطاطون اليابانيون بكتابة الشعر على سطح مجموعة من القصاصات الورقية. وارتبط ميلاد وتطور فن الكولاج الحديث بميلاد موجة جديدة في الفنون أطلق عليها الحداثة. (حمداوي،نيوز الجديدة)

ولقد حاول ديفيد شيلدز أن يجد الكولاج في طبيعة الرواية، حيث يرى أن أصل مفردة رواية يعني تشكيل أو هيكلة شيء ما، وأن أي فعالية لفظية هي هيكلة للحوادث وأن الرواية لا تعني اختلاق الأمور وإنما ضمها لبعضها البعض. (النية، مج ١١، ٢٠١٩ ، ١) ويمكن أن يتحقق الكولاج في الرواية بمجموعة من التقنيات والآليات المنهجية واللغوية واللسانية:

- الكولاج بواسطة المقامات الصوفية والعرفانية : مقام الدخول، ومقام الجوى والقدرة والتحدي، ومقام النجدة وتعرية الرهان، و في مقامات الحضرة والتشكيل، ومقام الأسئلة الحارقة، ومقام الخروج.
- الكولاج بالدخول والخروج : (مقام الدخول ومقام الخروج).
- الكولاج بالتقطيع أوالتركيب:. أي تقطيع الرواية إلى مجموعة من المشاهد والمناظر [١] واللوحات والمقاطع والحلقات المتشذرة، ومن ثم تركيبها في نسيج سردي واحد منسجم دلالياً وعضوياً.
- الكولاج باللوحات والمشاهد المرتبطة بكل شخصية على حدة.
- الكولاج بالميتاسرد أو الميتاقص ويقصد به ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، ويهتم برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة، وتشكيل عوالم متخيل السرد، والتأشير على صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السراد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام.

ونرصد الكولاج في داخل الرواية عندما يقوم بتشظي القصة الأم الى قصص فرعية فيلصق الراوي قصة فرعية داخل الرواية تساهم في تنويع زوايا السرد إذ تقول الراوية: "فعل الملك ما قاله الوزير، فاخذ الخادم الصرة فلما عدها قال: (لا بد أن

[١] يسمى الكولاج بالديكوباج (Découpage) والمونتاج(Montage) .

الدينار الباقي وقع في الخارج). فخرج هو و أهل بيته كلهم يفتشون، وذهب الليل كله وهم يفتشون فغضب الخادم عليهم بعد أن لم يجدوا الدينار الناقص، وثار عليهم بسبب الدينار الناقص .. اصبح الخادم في اليوم الثاني متكدر الخاطر لأنه لم ينم الليل، فذهب إلى الملك عابس الوجه غير مبتسم، ناقماً على حاله، وعلم ما معنى ٩٩ وهي إننا ننسى ٩٩ نعمة وهبنا الله إياها و نقضي حياتنا كلها نبحث عن نعمة واحدة مفقودة" (هادي،٦٥) كان هدف الراوي الأساس من الكولاج هو التشتيت والذي يعد أحد مرتكزات مابعد الحداثة .

-الأليغوريا. الأليغوريا في الأدب بمعنى الكشف عن دلالة تعمَّد الكاتب دسّها في طيَّات نصه، دون أن يستشعر القاريء أي إقحام غير مبرر في سياق الحكي. أصل الكلمة لاتيني بمعنى الكلام الآخر، بمعنى أن الراوي يمنحنا فضاءً بديلاً، مظهراً آخر يتمثل في دلالة أخلاقية أو نفسية أو دينية أو سياسية، فالكلام الأول هو المسرح والإطار الذي يُنشئ فيه الكاتب حيوات شخوصه، يعالج بسلاسة فكرة الزمن والمكان، أما النص أو الحوار الذي سيدور فيما بعد فما هو إلا مفتتح لفضاء آخر ومظهر آخر من الحكي، بكل ما يحمله من دلالات.

إن لفظة الأليغوريا هي لفظة يونانية الاصل وتعني الكلام عن الشئ وهو كلام عن شئ اخر فهي ضرب من صور التخييل .[٢]

وقد عرفها هنري مروييه قائلاً ان الأليغوريا حكاية ذات طابع رمزيّ أو تلميحيّ وهي باعتبارها سرداً تقوم على تسلسل أعمال وتعرض شخصيّات تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات، وتتحرّك هذه الشخصيات في مكان وزمان لهما بدورهما طابع رمزيّ.

وتضمّ الأليغوريا دائماً مظهرين: مظهراً مباشراً حرفيّاً ومظهراً ثانياً يتمثل في الدلالة الأخلاقية أو النفسية أو الدينية إذ يتبين لنا أن الأليغوريا هي حكاية رمزية تقوم على التخييل فالشاعر أو السارد يتخيل شخصيات قد تكون حيوانية أو نباتية أو انسانية وعالماً خاصاً في ذهنه يصف به الواقع الحالي. فهو كالفنان عندما يتعامل مع الواقع تعاملاً تخييلياً إلاّ أن هذه الظاهرة قد اقترنت أكثر بالسرد و هي في ذات الان لا تعتمد كلفظة مجازية مفردة و إنما هي احياء لعالم معين مؤلف من عدة عناصر متداخلة.

إذ نتبين مما تقدم أن الاليغوريا تعني الحكاية المجازية الرمزية الداعية للتأويل و ينزع إليها الشاعر أو الكاتب في السرد لابطان معانٍ و اظهار أخرى غير مقصودة قصد فتح المجال للتأويل وقد اعتمد هذا الضرب من المجاز في الشعر العربي الحديث و كان أول من بادر إلى استعماله أمير الشعراء أحمد شوقي معتمداً الحكاية المثلية نازعاً و ذلك في جملة من قصائده.(الشيخاوي)

ونرصد الأليغوريا في الرواية عبر المقطع السردي الذي يحكى فيه عن امبراطور ياباني معروف بقوته وشجاعته وكان معتاداً على الحروب، و كان قبل كل حرب يلقي قطعة نقد صغيرة فاذا سقطت على الصورة يؤكد للجنود حتمية الانتصار وفعلاً ينتصرون وإن سقطت على الكتابة يقول لهم أنهم سيهزمون. وكانت القطعة دائماً تسقط على الصورة ومرت السنوات واستمرت الانتصارات حتى جاءت لحظة المفاجأة أن العملة النقدية كانت لها صورة في كلا الوجهين. فهذه القصة فيها رمزية أن الدافع المعنوي كان المحفز المستمر للانتصار. فتقول الراوية:" يحكى أن في قديم الزمان كان هناك إمبراطور ياباني معروف بقوته وشجاعته وقوة شخصيته، وبعد ذلك يلقي قطعة نقد صغيرة عالياُ في الهواء ، فان سقطت على الصورة يقول لهم ستتعرض

[٢] تنعت الأليغوريا بـ figure d'expression وهي اسلوب للتعبير المجازي و في هذا الصدد عد فونتاني جاك الاليغوريا هي المجازات التي تكون بعبارات متصلة tropes en plusieurs.

للهزيمة. كانت القطعة دائماً تسقط على الصورة.....فنظر الابن إليها ، فوجد الوجه الاول صورة،وعندما قلبها حدثت المفاجأة ، وعرف سرها على الفور". (هادي،٨٩)

-البوليفوني. تبلور مفهوم السرد البوليفوني بوصفه مظهراً من مظاهر التخفيف من النزعة النرجسية لدى المؤلف مستنداً على تعددية الأصوات تاركاً تأثيره على البنية السردية. وقد تم اكتشاف المظهر البوليفوني أي "متعدد الأصوات "عبر الناقد الروسي ميخائيل باختين أثناء دراسته لشعرية روايات دستويفسكي، إذ يعرف الرواية البوليفونية بقوله «تشتمل الرواية المتعددة الأصوات على العلاقات الحوارية بين جميع عناصر البنية الروائية مثلما يحدث عند مزج مختلف الألحان في عمل موسيقي لقد سبق لباختين الوصول إلى استنتاج مهم متفحصاً الآثار الروائية لدستويفسكي ملخصه أن موهبة دستويفسكي في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة ما مكنه من خلق الرواية المتعددة الأصوات. ليست هذه الممارسة الفنية إلا ممارسة لديمقراطية التعبير تستهدف كسر هيمنة "الأنا" فتصوغ الكلام من موقع مفتوح على موقع المخاطب فيزول موقع الراوي الواحد والمهيمن الذي تتماثل الشخصيات ويذوب صوتها فيه فتظهر نزعة تحررية تميل إلى تحييد الراوي فلا يبدو سلطوياً بشخصيات عالم القصة ولا تتسم فيه تلك الشخصيات بطابع التماسك والانسجام ولا تحتل النهاية مكانة هامة ولا يمكن للقارئ أن يستكشف النهاية لأنه لا يعرف فكر الراوي لتعدد الرواة ولا توجد آلية تربط الأحداث، وبالتالي ينزع مثل هذا النص لكسر حصانة البطل ومن خلفه طبعاً الراوي ويقف ضد ما قد يخفيه البطل من أهداف تعليمية وعظية وضد ما يحمله فعل القص المحكوم بموقع البطل من نوازع ايديولوجية قد تتسم بالضيق واللامحدودية فيقدم الكاتب عدداً كبيراً من الشخصيات والأصوات الروائية المتصارعة في فضاء الخطاب الروائي ويتخلص من التفكير الأحادي والرؤيا النرجسية للأحداث والناس ما يتيح للقارئ النظر في الحدث من زوايا عديدة وجوانب مختلفة ويجعل المجال خصباً للتأويل وتعدد القراءات ويصبح صوت الشخصية الروائية صوتاً متصارعاً مع كل ما يقابله دون أن يتجاوز على ما هو غيره. من هذا المنطلق يعد الحوار والمنحى الحواري ركناً رئيساً لدراسة هذه الظاهرة حيث بين باختين أن ظاهرة تعدد الأصوات أو تعددية أشكال الوعي في الرواية الحديثة تمنح اهتماماً خاصاً للمنحى الحواري في الرواية، هذه النزعة التي استطاعت أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجهات الايديولوجية المباشرة للمؤلف. فينتقل القارئ من المنطق الأحادي والراوي الخبير العارف بكل شئ إلى العالم الأرحب حيث تعدد الشخصيات والرواة يعكس التعدد في الأساليب والحوارات فلهذا الرواية داخل السرد البوليفوني «تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك أو هي توحي بذلك كأنها لا تترابط أو كأنها تتفكك ولا تنمو نحو غاية لها؛ تنتهي ولا تنتهي والقارئ هو الذي يختار طريقه داخل هذا العالم اللامحدو بهتشي، العدد ٣١ ، ٢٠١٨، ٤-٥)

هذه الرواية لا تؤمن بالصوت الفردي، فتنقل صوت الراوي من لحظة بدء الرواية وصوت الكاتبة هو الغالب على الرواية وبعدها صوت ماريا وكذلك صوت الراوي العليم.

-العنف. العنف لغة :وردت لفظة العنف في قاموس لسان العرب على أنها: "الخرق بالأمر وقلة الرفق به، وهو ضد الرفق، عنف به يعنف. هو بالضم ، الشدة والمشقة. وأما اصطلاحاً فقد تعددت آراء الباحثين والدراسين حول مفهوم العنف. فيعرفه علماء الاجتماع بأنه فرض شيء ما بالقوة لم يستطع فرضه بغيرها وهو عبارة عن الممارسات التي تتضمن استخداماً فعلياً للقوة لتحقيق هدف عجز مرتكبوها عن الوصول إليه بغيرها. ويعرف أيضا بأنه ذلك السلوك المنظم الذي يتضمن استخدام القوة في الاعتداء على شخص آخر دون إرادته.

وفي تعريف آخر هو تلك الأعمال الإرهابية التي صدرت من منظمات مسلحة تنتمي إلى الإسلامية الحزبية المتطرفة، و التي وجهت عنفها إلى الشعب بكافة فئاته ، ولم تقتصر أعمال العنف على القتل وحده، بل تشتمل على العنف اللغوي والنفسي، وكذلك التهميش الأسري والاجتماعي (بلعبدي، العدد ٢٠١٩، ٢ ، ٩٠)

ويبرز العنف في الرواية في كثير من المقاطع ومنها قول الراوية **"لا يوجد بصراحة ما تقصينه عن هذا الشارع .. فماذا يمكن أن يوجد فيه سوى القتل والخطف والتفجيرات؟ حرارة أيام لاهبة مع جرحى واموات، وغير ذلك من الآلام والأهوال والظلمات"** (هادي ،١٦) **فالراوية أشارت في هذا المقطع السردي الى الفوضى الخلاقة التي رسمها الاستعمار لخلق التشتيت والتفتيت والتشظي والتقويض وهو مرتكز كولنيالي استعماري .**

ويمكن رصد العنف من مفهوم الإيذاء الجسدي وايذاء النفس في الانتحار في قول الراوية "أين تظنها قد ذهبت يا عباس، لسابع سنة وأنا لا أراها؟

- يجوز انتحرت.
- يعني شنو انتحرت؟
- يعني موتت نفسها.
- ليش هو الواحد يكدر يموت نفسه؟
- اي يكدر." (هادي،١٠٤)

-مفهوم المخطوط وعلاقته بالسرد الأدبي

١.المفهوم اللغوي: الخط في اللغة (الطريقة المستطيلة في الشيء والجمع خطوط... خطّ القلم أي كتب وخطّ الشيءَ يَخطّه خطاًَ كتبه بالقلم أو غيره... والخط الكتابة ونحوه مما يَخط). وقد ورد الفعل بصيغته المشتقة (مخطوط) عند الزمخشري المتوفى سنة ٥٣٨ه/ ١١٤٣ م في كتابه "أساس البلاغة" في مادة "خطط" يقول: (خطّ الكتاب يخطه، وكتاب مخطوط). وقد وردت المفردة بصيغة الفعل في القرآن الكريم في موضع واحد فقط في قوله تعالى: "وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذاً لارتاب المبطلون" (سورة العنكبوت:٤٨). (حميد،العدد ٧٩، ٢٠١٣، ٢)

٢.المفهوم الاصطلاحي: المخطوط من المصطلحات التي التفت إليها الغرب وجاء توسيع دلالتها مرصوداً من قبلهم خاصة بعد زمن اختراع الطباعة، فأفرزت لنا مصطلح "المخطوط" في مقابل مصطلح "المطبوع"، وتوسع إثر ذلك معناها في المعاجم العربية التي ترجمت الكلمات من اللغات الاجنبية، فنجد ان مجدي وهبة يترجم مصطلح manuscripts بأنه (نص مكتوب باليد على رق أو ورق). (م،ن،٢)

كثيرة هي التقنيات التي يلجأ إليها السرد الأدبي لإغناء مادته، ذلك لأن تحديثها يجري باستمرار، وتمثل هذه التقنيات وسيلة مهمة (لدى الكاتب لكي يكتشف ويستكشف ويطور موضوعه ولكي ينقل معنى تجربته وأخيراً لكي يقيمها)، وقد تطور مفهوم التقنية بسبب الوعي بأهميته في العملية الإبداعية فأصبح يتعلق بـ(مقدار نجاح القصصي باستعماله كافة إمكانياته ومواهبه في خلق الأقصوصة). (م،ن،٣)

أسهم توظيف المخطوط في الأعمال الأدبية بـ(خلق الوهم الفني فكتاب القرن الثامن عشر في أوربا كانوا يجتهدون لإحاطة رواياتهم بجو من الصدق عبر الادعاء، مثلاً، أنها مخطوط قديم عثروا عليه، أو قصة مجهولة المؤلف... الخ). وقد لاقى هذا الاتجاه اعتراضاً من (هنري جيمس) الذي (تزعم التراث النقدي الذي حَجّم بصورة صحيحة كل هذا الوهم من خداع الوعي الذاتي بوصفه وسيلة لتحطيم وهم الواقع وتذكير القارئ بأن النص هو في حقيقته قصة موضوعة). وما حدث من تطور ملحوظ في توسيع ظاهرة الاشتغال بالمخطوط هو أن اتجاهات ما بعد الحداثة وجدت فيه ما يناسب توجهاتها الفلسفية

ونظرتها إلى التاريخ فأصبحت شكلاً صالحاً لتمرير أحداث التأريخ والتلاعب به، لذلك توسع الاهتمام به بوصفه ظاهرة ما بعد حداثوية.(م،ن،٤)

أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة. يمتلك المخطوط بنية متغيرة ومرنة تمنحه القدرة على النفوذ إلى بنى أعمال أدبية كثيرة. ولا يقتصر هذا التوظيف على أنماط محددة من السرد الأدبي فهو موجود في القصص والروايات بمختلف أنواعها كالرواية الرسائلية، وروايات المغامرات والبحث، والرواية الكلاسيكية، ورواية ما بعد الحداثة. ومن المعروف أن الأعمال الأدبية لما بعد الحداثة تتنوع وتتفرع إلى فروع تندرج تحتها مسميات مختلفة، وما يهمنا هنا هو التركيز على السرديات القصصية والروائية بشكل خاص، التي تتفرع تحت عناوين مثل: (ما وراء السرد وما وراء السرد التاريخي، وما بعد الكولونيالية). ذلك لا ينفي وجود المخطوط في أنواع أخرى كالواقعية السحرية. إن التنوع لأعمال ما بعد الحداثة بإمكانه إثراء إجاباتنا عن الحدود الممكنة للاستدلال على خصائص المخطوط (ما بعد الحداثوي). (حميد،٥)

ويمكن رصد توظيف المخطوط في إحدى المقاطع السردية للرواية فنراها الراوية تقول في المقطع الحواري:

" - حسنا يا أورشينا ما حكايتك مع الكتابة؟

- أنا درست علم النفس في الجامعة المستنصرية، تخرجت قبل ثلاثة أعوام. ولا أعرف ماهو المستقبل.. ولا انتظر شيئاً .. لم أتزوج لحد الآن .. ولا أفعل أي شيء سوى الكتابة."(هادي،٣٩)

فقد أشارت الراوية إلى شخصية البطلة المشتتة الأفكار، فهي تكتب ولا تعلم دافعها الرئيس من الكتابة والغرض منها، فهي تكتب بعشوائية جمة برؤى متبعثرة ومتشظية.

-الواقعية السحرية: وقد انمازت الواقعية السحرية بمزجها بين الواقعية وعناصر ثقافية أخرى مثل الأسطورة، والتي وردت في لسان العرب ضمن مادة (سطر) جاءت بمعنى الاباطيل كما قالوا أيضاً الأحاديث. وقال ابن منظور في معناها اللغوي أيضاً: إنها أحاديث لا نظام لها واحدتها إسطار. (كريم٢٠١٤، ٢٤٣)

أما في الاصطلاح فيراد بها القصة الخيالية أو الخرافية تأتي بمثابة تفسير يقوم به الانسان لأسرار يفهمها أي مزج ما هو حقيقي بما هو غير مألوف، وتفيد الأسطورة في الغالب مجموعة الحوادث القديمة المحفوفة بالمبالغات. وقد زودت الأسطورة روايات الواقعية السحرية بكثير من شفراتها المرمزة مسهمة في انتاج نص أدبي زاخر بالأسرار والغموض. ويأتي هذا الاهتمام البالغ الذي شكلته الأسطورة في تفكير الانسان نتيجة التطور العلمي المتأثر بحركة الاكتشافات وظهور المناهج الحديثة. ويعتمد الروائي في بناء شخوصه أحياناً على مبدأ الانزياح عن المرجعيات الواقعية لحساب المدهش واللاواقعي. (م،ن،٢٣٠)

ونلحظ هذا في المقطع السردي في الرواية "وفي الليل سمعت صوتاً صادراً من الأرض يشبه صوت تكسر شيء .. الأرض بدأت تتكسر، وأنا أجري خائفاً فرآني أخي حمودي وسألني ماذا حدث يا سفيان، فقلت له: الأرض ستنكسر بنا وتبلعنا. فأخذ يجري معي أيضاً في حين أنه لا يستطيع التحرك أو المشي في العادة. الناس يسألوننا في الطريق لماذا تركضون؟ فنخبرهم بأن الأرض تتكسر فيركضون هم أيضاً حتى صارت الأوادم كلها تجري مذعورة وتتعثر بسطوح بيوتها الساقطة على الأرض"(هادي،٨٧)

-المحاكاة الساخرة (السخرية): حاول دارسوا الأدب تأكيد الطبيعة الأدبية للسخرية بغض النظر عن أصولها الفلسفية وارتباطها بالعلوم الإنسانية والنفسية والاجتماعية، و ذلك باعتبارها فناً من فنون القول فأكد (بيدا أليمان) إنه يجب التفريق

بجلاء القول بصورة نهائية بين السخرية كمبدأ فلسفي والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي، أي بالتركيز على مكوناتها اللسانية والسيميائية وبعديها الدلالي والاقناعي في النص الأدبي. أي باعتبارها مفارقة لغوية في الدلالة والمعنى. وتتكون السخرية من مكونين:

١- انفعالي يتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الرغبة فيه وعلى الاستهجان أو مجرد الاحساس بالمفارقة.

٢- مكون لساني بنائي يتجسد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض و التباس، أي إن منطق السخرية يقوم على الاحساس بمفارقة دلالية يشكلها تقاطع بنية ضدية بين المعنى الظاهر والمعنى الملتبس والذي يؤدي إلى انفعال الضحك أو الرغبة فيه. وقد أخذت بعداً عميقاً في رواية ما بعد الحداثة إذ حالت أن تكون خطاباً مضاداً لتعرية زيف المقولات التي كانت تدعي امتلاك المعنى والحقيقة. (النيه،العدد ١، ٢٠١٩، ٢١-٢٢)

والسخرية في لسان ابن منظور بقوله سخر منه سخراً ومسخراً أي هزأ به وقد سماها ابن رشيق هجاء.

ونلحظ هذا في الرواية " أم يوسف لا تدري أن خديجة تكوي عشرة قمصان في اليوم الواحد، يبعثها لها صاحب اللوندري الجديد مقابل ربع دينار لكل قميص، وأن رائحتها تصبح كالخل عندما يتصبب العرق الغزير منها. ضحكنا جميعاً على ما قالته ضيفتنا أم يوسف، وخجلت خدوجة لأنها كبرت على مثل هذه القراصات والقرديلات". (هادي،١٢٤)

فأم يوسف تسخر من الفتاة خديجة بأسلوب تهكمي وهي لا تعلم بأنها فتاة كادحة في العمل تكوي عشرة قمصان في اليوم الواحد مقابل مبالغ زهيدة توفر لها احتياجاتها البسيطة.

-الصمت: يتسم موضوع الصمت بالأهمّية لعلاقته المتينة باللغة منطوقة ومكتوبة. فهو يسبق الكلام ويعقبه. والصّمت مشكلي لوقوعه خارج دائرة اللّغة، ومحاولة الإمساك به عسيرة. ولما كانت الرواية مُنجزاً لغوياً فإن الصّمت يحضر في نسيجها بأشكال شتى. وتقصد بعض الروايات إلى الصمت قصداً طامحة من ورائه إلى تحقيق عدّة غايات فنية. وليس من شك في أنَ الفحص عن أمر الصّمت يمكّن من تعرّف خصائصه ووظائفه ويزيد بعالم الرواية إدراكاً. (حميدي،٢٠١١ ،٢،٨) والصمت في الاصطلاح: قيل إمساك عن قول الباطل دون الحق .

والصمت نوعان: الصمت الاختياري، وقوامه الفراغات الموجودة في النص. أي ما لا يروم المؤلف قوله. والصمت الاضطراري، يحيل في النص على المسكوت عنه والضمني أو هو في الباطني في أثناء فعل التلفظ ويكون ناجماً عما لا يقدر فعل التلفظ عن قوله أثناء التواصل. (المتقي، ٢٠١٩ ،١ -١٠)

ونرصده في المقطع السردي في الرواية "أبي إنها تمطر، والماء لمس يدي، انظر يا أبي يدي مبللة بماء المطر. في هذه اللحظة لم يستطع الزوجان السكوت وسألا الرجل العجوز: ما هذا؟ لماذا لم تأخذ ابنك إلى طبيب ليعالجه؟ هنا قال الرجل العجوز إننا قادمون من المستشفى في واقع الأمر، حيث إن ابني يبصر لأول مرة في حياته."(هادي، ٧١) فهنا الصمت اضطراري، ليكشف عن المسكوت عنه، فيفاجئ القارئ بما لا يتوقع.

الخاتمة

بعد الدراسة والاستقصاء يمكننا أن نوجز بأهم النتائج التي توصلنا إليها خلال دراستنا للبحث:

١- تحدثت الراوية عن جيل نشأ وترعرع على صوت الانفجارات ومشاهد القتل المروعة وحوادث الخطف الأليمة وهي احدى افرازات مرتكزات ما بعد الحداثة.

٢- وظفت الهوية بشكل جلي وواضح من خلال تصوير حالات التشرد إلى بلاد الغربة هرباً من الواقع الأليم المعاش، وقد أصبح القتل على الهوية علامة تجارية فارقة.

٣- نلحظ حضور التهكم والسخرية بشكل مكثف، شمل الجزء الكبير من الرواية.

٤- انمازت الرواية بتعدد الأصوات فهي لا تؤمن بالصوت الفردي فنراها تتنقل من راو إلى آخر بصوت وفكر خاص به.

٥- نلحظ افتقار التشكيك واللاانسجام في الرواية.

المصادر والمراجع

- ابن منظور، معجم لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط١.
- تورين ، ألان ، ، ١٩٩٨،نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، منشورات دار الثقافة.
- حميد ، باسم صالح و محمد، نادية غضبان، ٢٠١٣، أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة السرد العراقي الحديث أنموذجاً، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ١٩، العدد ٧٩،
- النية ، بوبكر ،٢٠١٩، رواية ما بعد الحداثة وابدالاتها السردية، دراسات أدبية، مجلد ١١، العدد ١،.
- شحيد، جمال ، قصاب وليد ،٢٠٠٥، خطاب الحداثة في الأدب، مرجعية الأدب الحداثي، دار الفكر، دمشق، ط١،
- حمداوي، جميل الكولاج في الخطاب الروائي ، شعلة ابن رشد لاحمد المخلوقي إنموذجاً ، مقالة ، نيوز الجديدة.
- حمداوي ، جميل ،٢٠١١، نظريات النقد الادبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، الناظور، المغرب،
- كارتر ، ديفيد ، ٢٠١٠، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط١،
- المسدي عبد السلام ،١٩٨٢، الأسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣،
- المتقي عبد الله ، ١-١٠-٢٠١٩، بلاغة الصمت في رواية «متاع الأبكم» للراحل لمحمد غرناط، الاتحاد الاشتراكي،.
- الصباغ، فايز علم الاجتماع، ٢٠٠٥، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ،١عمان، الأردن.
- الشيخ ، محمد ، ٢٠٠٥، نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- سبيلا محمد و عبد العالي بن عبد السلام ، ما بعد الحداثة، طريق العلم.
- ينيس محمد ،١٩٩٨، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط٢.
- ميسلون هادي،٢٠١٩ أخوة محمد، رواية، دار الذاكرة للنشر، بغداد.

الرسائل والاطاريح الجامعية

- الجبر علا ، اشكالية الهوية في أدب نبيل سلمان ،دراسة في ضوء نقد مابعد الاستعمار، رسالة ماجستير، جامعة دمشق ،٢٠١٨.
- عطافي ، كريمة ، الرمز و أسئلة ما بعد الحداثة في رواية " الحلزون العنيد" لرشيد بوجدرة، رسالة ماجستير، جامعة ٨ ماي، ٢٠١٩.

المجلات والمقالات

- بلعبدي ، نبيلة ، تجليات مظاهر العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي نموذجا، التعليمية، المجلد ٦ العدد ٢، ٢٠١٩.
- بهتشي، زهراء، العسكري صادق ، تجليات السرد البولوفيني في رواية اعترافات كاتم الصوت ، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة ،العدد ٣١، أيلول ٢٠١٨
- حمدي ، محي الدين ، مدخل إلى الصمت في النص السردي، مجلة كلية الاداب واللغات، العدد الثامن، ٢٠١١.
- كريم ، ميادة عبد الامير ، الواقعية السحرية في رواية مستعمرة المياه، مجلة الأستاذ، العدد ٢١٠، المجلد الأول، ٢٠١٤.

قضية الغموض في الشعر العربي المعاصر

د. سميحة كلفالي،

قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر

الملخص

عمل كثير من الشعراء العرب المعاصرين على تأسيس شعر جديد ، فانطلقوا من الثورة على مفاهيمه القديمة والانقلاب على الأساليب المتوارثة في نظمه متجاوزين منطق التقليد والاجترار وقيم الثبات والوضوح ، فلغة الشعر لا تعبر ولا تصرح ولا تصنف ولا تبوح وهذا هو مصدر غموضها. برز الغموض في الشعر العربي المعاصر مع ظهور قصيدة النثر ، حين رفض شعراء الحداثة الوزن مقياسا لتمييز الشعر عن النثر واعتبروا أن ما يميز بينهما هو طريقة استخدام اللغة ، فهي حين تحيد عن التعبير المباشر وتخرج عن المألوف فتكون لغة مجازية مكثفة بالإيحاءات ، وتؤسس لصور جديدة من خصائصها الدهشة والغرابة والغموض حينها يكون ما يُكتب شعرا. تفاوتت درجات الغموض في القصيدة الحداثية فنجده يشكل ملمحا فنيا جماليا فيها أحيانا ، ويصل حدّ الإبهام والتعقيد أحيانا أخرى لذلك تباينت مواقف النقاد والشعراء المعاصرين منه.

الكلمات المفتاحية: الغموض، الشعر، العربي، المعاصر، الحداثة.

– مقدمة :

يعد الغموض ظاهرة فنيّة ميزت الشعر بعد النصف الأول من القرن العشرين عندما بدأ التجديد ، فأصبح الشعر الجديد يمثل اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم ، بل ربما وقف منه موقف النقيض ، فكان الشاعـر القديـم ينطلق من معانٍ واضحة وأفكار جاهزة ويقوم بصياغتها ، أما الشاعر العربي المعاصر فيحاول أن يخلق معنى جديد لعالمه الجديد ، لذلك لم تعد قصيدته تقدم أفكارًا ومعانيَ شأن القصيدة القديمة ، وإنما أصبحت تقدم فضاءً من الأخيلة والصور ، ولم يعـد الشاعـر ينطلـق من موقف عقلي أو فكري واضـح ، إنما أخذ ينطلق من مناخ انفعاليّ أو "رؤيا".

فالعالم الجديد الذي يعيش فيه الشاعر اختلطت قيمه وتضاربت ، وأطل على الإنسانيّة شبح القلق وعدم الاستقرار ، لذلك لم يجد فيه قيما ثابتة يعتمد عليها ، فآثر الغموض ليعكس به انقلابا في التجربة الشعرية .

يرتبط الغموض في الشعر بالانتقال من طرق التعبير السائدة إلى طرق أخرى مغايرة ، وهذا الانتقال قد يحدث في أي عصر وفي أي أمة ، لذلك فالغموض ليس ظاهرة جديدة في الشعر العربي إنما نجده حتى في الشعر القديم ، فأبو تمام حين أحدث تجديدا في الشعر العربي في العصر العباسي عُدّ غامضا (أدونيس، زمن الشعر، ٢٠٠٥)، غير أن ذلك الغموض خاص بشعره وشعر قلة من معاصريه ، لذلك لا نعده قضية كما في الشعر المعاصر.

تباينت مواقف النقاد والشعراء المعاصرين من قضية الغموض ، بين من اعتبره سمة جمالية لا تتحقق شعرية النص دونها ومن رفض ذلك فهو عنده ليس معيارا للحكم على شعرية النص أو براعة الشاعر ، وقد برز خاصة عند شعراء الحداثة من خلال استعمالهم المغاير للغة الشعرية وتشكيلهم الجديد للصورة الشعرية .

فما هي خصائص كل من اللغة الشعرية والصورة الشعرية في الشعر العربي الحداثي ؟ وكيف تجسد الغموض من خلالهما ؟ ولمَ تباينت مواقف النقاد والشعراء المعاصرين من قضية الغموض ؟

يهدف هذه البحث لدراسة قضية الغموض في الشعر العربي المعاصر من خلال ثلاثة محاور كالآتي :

– الغموض على مستوى اللغة الشعرية

- الغموض على مستوى الصورة الشعرية
- موقف النقاد والشعراء المعاصرين من قضية الغموض

١- الغموض على مستوى اللغة الشعرية :

إن التشكيل اللغوي المتميز عند كثير من الشعراء المعاصرين القائم على التجاوز بخرق قواعد اللغة وتحرير الكلمات لتقيم علاقات جديدة من جهة وتجاوز القوانين والنظم المختلفة من جهة ثانية ، جعله مكثفا بالغموض نتيجة الهروب إلى اللاّوعي والحلم والإغراق في الفلسفة ، وهو ما يقره يوسف الخال ، يقول : " أسهمت إلى حد كبير في تحرير الشعر من أسر التاريخ وقانون الجماعة ، ومن نمطية النظرة الدينية الفقهية ، أي من سلطة المعجم والماضي مقدسا كان أو تاريخيا ، كما أسهمت إسهاما واضحا في دفعه إلى اتجاه التفكير الفلسفي والحدس وتحريض اللاوعي وتراسل الملكات " (سعيد، ٢٠١٢) ، لذلك فهو يدعو الشعراء إلى رفض الخضوع إلى الماضي وتقاليده ، والتحرر من كل سلطة موروثة أو شكل مسبق (سعيد، ٢٠١٢)، ويقطع على نفسه وعدا بالخلق الشعري ، يقول في قصيدته إلى عزرا باوند :

لَكَ الوَعْدُ : إنَّا
سَنَبْنِي بِدَمْعِ الجَبِين
عَوالِمَ للشِّعْرِ من عَبْقَر
مَفَاتِيحُهُنّ (الخال، ١٩٧٩)

فالسبيل إلى التحرر يكون بتجاوز القواعد والنظم الدينية والتاريخية من جهة وتجاوز أسس الكتابة الشعرية من جهة أخرى حسب رأيه .

تقوم اللغة الشعرية الحداثية على التجديد والثورة على النمطية والتقليد ، وخلق اللغة الشعرية يكون بخلق علاقات جديدة يقيمها الشاعر بين الدال والمدلول " فلا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة " (كوهن، ١٩٨٦) . وهو ما ذهب إليه يوسف الخال ، ويستعمل مصطلحي التكثيف والإيحاء لوصف الكلمة في الشعر ، فهي مكثفة نتيجة علاقاتها بغيرها ، موحية نتيجة هذا التعدد العلائقي ما يجعلها توحي بمدلولات عديدة (علاق، ٢٠٠٥) ، وهو ما اتسم به شعره إذ يجمع بين الكلمات في علاقات غير منطقية ليجعل ذلك سبيلا لانفتاح المعنى وتعدد الدلالة ، من ذلك قوله :

لا أَرَى سيِّدًا في الجَمْع . البَجَعُ يَتَمَطَّى في البُحيْرَة ولا نِسْرُ في الأُفُق
المِياهُ راكِدَة والضِّفافُ أقرَبُ من الأنْف . الهواءُ ثَقِيل . النُّورُ ثقيل .الحِمارُ
يَنطقُ ، لا بأُعْجوبةٍ ، الأَعْمى يُبْصِرُ . لا بأعجوبة .
الميِّتُ يقوم ، لا بأُعْجُوبةٍ . الأعجوبةُ رقمٌ في آلَة ،
والسَّماءُ بَقِيَتْ في المَجَاهِل (الخال، ١٩٧٩) .

يجمع يوسف الخال بين الكلمات بطريقة غريبة ، وهو مظهر من مظاهر الثورة على التقاليد والحرية التي يمنحها الشاعر لنفسه في ظل الحداثة الشعرية ، يقول :

أيْنَ عهدٌ غُيِّبَتْ حُرِّيتي فِيه
بسِجْنٍ من التَّقاليدِ قاسِي

أختُقُ الفِكرَ إن تعدَّى حدُودًا

رَسَمَتْها مِنْ قَبْلُ ، أَيْدِي الأَنَاسِي

فالضَّحايا بِاسْمِ الكَنيسةِ والدِّين .

تَرَامَتْ مخنوقَةَ الأنْفَاسِ ،

... ذاكَ عهْدٌ تصارعَ الفِكرُ فِيهِ

معَ سجَّانه ، فنالَ انْتِصَارًا .

فأطَلَّتْ حُريَّتي تَنْسجُ الفجرَ

رداءً ، على الوَرَى وإزَارًا ،

وعليها من الجلالَةُ إكْليل

تسامى ، فزيَّنَ الأحْرارَا (الخال، ١٩٧٩)

ويركد أدونيس ما ذهب إليه الخال فقد دعا أيضا إلى الخلق الشعري الذي يكون بتجاوز التقاليد والمعايير المتوارثة ، يقول:

كَم قُلتُ جِئْتُ بلا طُقُوسٍ

ووَهبتُ نفسي للجُمُوح، لِكُلّ رَفْضٍ

كم قلتُ: أخرقُ هذه اللغَةَ الأمِينَةَ للأُصولْ

أَرُجُّ قاعدةَ الأصولْ (أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن)

فأدونيس يعلن مشروعه القائم على خرق اللغة وقوالب الشعر ونظامه ، يقول:

بَابِلُ جِئْنَا

نَبْنِي مُلْكًا آخرَ، جِئنا

نُعْلِنُ أنَّ الشِّعْرَ يقينْ

والخَرْقَ نِظَامْ (أدونيس، المطابقات والأوائل - صياغة نهائية- ، ١٩٨٨).

فلا نظام في الشعر إنما أصبح الخرق نظاما عنده .

إن التشكيل اللغوي المتميز في شعر العربي الحداثي القائم على التجاوز بخرق قواعد اللغة وتحرير الكلمات لتقيم علاقات جديدة ، جعله غامضا ومكثفا بالصور الشعرية المتنوعة ، التي تمثل عنصرا مهما تقوم عليه شعرية القصيدة العربية الحداثية .

٢- الغموض على مستوى الصورة الشعرية :

تعد الصورة الشعرية عنصرا مهما في بناء القصيدة عامة ، والقصيدة المعاصرة بشكل خاص ، إذ أدرك الشاعر العربي المعاصر أبعادها النفسيّة والفكريّة ، وعلاقتها الوطيدة بالتجربة الشعرية ، فلم تعد مجرّد تسجيل للأشياء كما في الشعر القديم إنما أصبحت انفعالا بها (الفتاح، ٢٠٠٦) ، ولم يعد القصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن ، بل أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما فيها من دفق شعوري فياض (الغدامي، ١٩٨٤).

تقوم الصورة الشعرية على الانزياح ، إذ يوفر لها قدرة على تكوين علاقات وتوليد دلالات مكثفة ويضع المعنى موضع الاحتمال ، لذلك فهي ضد ثبات المعنى ، وهو ما يجعل العالم الشعري في القصيدة المعاصرة عالما متخيلا، مفارقا لمرجعياته ، ليرتفع مستوى الغموض والدهشة والغرابة وتعدد الاحتمالات وتنوع الدلالات فيها .

ويلعب الخيال دورا مهما في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة لأنها تؤسس لعلاقات بين عناصر وأشياء قد لا توجد بينها علاقــة إلا في خيــال الشاعر (الفتاح، ٢٠٠٦) ، لذلك تتجاوز حدود الصورة القديمة القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية – دون أن تغفلها– ، وتؤسس لأشكال وعناصر جديدة تختلف باختلاف تجربة الشاعر وروافده ، فلا توجد صورة واحدة بل صور متعددة .

لقد قدم شعراء الحداثة العرب أشكالا جديدة وصورا شعرية مبتكرة من أجل تجسيد رؤاهم الخاصة فخرقوا كل ما هو مألوف ، فعبد الوهاب البياتي يؤكد على أهمية الإيحاء والرمز في إبداع الصور من خلال القفـز بعيدا عن موروث اللغة والصور ، مستحدثا بذلك صورا تقوم على دلالات جديدة ، ومتجاوزا الصور البيانية المرتبطة بالذاكرة التراثية ، ذاهبا إلى صور تقوم على توسيع مدلول الكلمات من خلال تحريك الخيال واعتماد الرمز والانزياح للتعبير عن تجاربه الجديدة .

لقد بلغ اهتمام البياتي بالصورة الشعرية أن ابتدع أسلوبا جديدا في الشعر وهو التعبير بالصور الشعرية ، ليبتعد بأسلوب القصيدة عن اللغة التقريرية الجافة ، وتعد قصيدة المغني والقمر من أكثر القصائد التي عبر من خلالها عن هذا الأسلوب الجديد ، يقول :

رأَيْتهُ يلعبُ بالقلوبِ واليَاقُوت
رأيْتهُ يموت
قميصُهُ ملطَّخٌ بالتُّوت
وخِنجرُ في قلبِهِ
وخيطُ عنْكبوت
يلتفُّ حول نايِهِ المُحطَّمِ الصَّموت
وقمرٌ أخضرُ في عيونِهِ
يغيبُ عبر شرفاتِ اللَّيلِ والبيوت
وهو على قارعةِ الطَّريقِ في سكينةٍ يموت (البياتي، ١٩٦٩)

فهذه القصيدة تجمع بين عدة صور بداية من صورة المغني الذي يلعب بالقلوب والياقوت ثم صورته وهو يموت ومايتصل بهذه الصورة من صور أخرى (صورة القميص ، الخنجر ، الخيط ، الناي ، القمر ...) .

عمد شعراء الحداثة إلى شحن الصورة الشعرية بالرموز ليتسع أفق الدلالة في النص الشعري ، إذ يضفي الإيحاء الرمزي دلالته الخاصة على السياق الذي ترد فيه الصورة الرمزية ، وقد يتخذها الشاعر قناعا للتعبير عن أفكاره ومعتقداته ، يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة أبي زيد السّروجي :

كان يغنِّي
عندما أغار هُولاكُو على بغداد
وغُلِّقت في قلبِ مدريد وفي أبْوابها الأعْواد (البياتي، ١٩٦٩)

فالبياتي يشير إلى واقعتين تاريخيتين وهما سقوط بغداد على أيدي المغول ، وسقوط مدريد على أيدي العسكريين من أنصار فرانكوا ، أي سقوط قلعتين من قلاع الحضارة الإسلامية ، ليرمز إلى انحطاط النفس الإنسانية من خلال رمز أبي زيد السروجي (بطل مقامات الحريري ، يتصف بحلاوة اللسان وبلاغة الكلام ليحتال على الناس في جمع المال) الذي استمر في الغناء رغم هول الحادثتين .

إن حضور الصورة الشعرية المتميز في الشعر العربي الحداثي يؤكد على أهميتها في بنائه ، فقد أجمع شعراء الحداثة على كونها من المظاهر المهمة الدالة على انفتاح النص الشعري ومفتاحا من مفاتيح قراءته . وتتميز هذه الصور بالدهشة والغرابة وابتعادها عن الواقع بدخولها عوالم الحلم واللاوعي والمجهول ، وقيامها على الرمز .. لذلك فهي صور غامضة . كما أن الغموض فيها يعود إلى غموض اللغة الشعرية التي شكلتها فحتما ستحمل خصائصها .

٣- موقف النقاد والشعراء المعاصرين من قضية الغموض :

يرى عز الدين اسماعيل أن الغموض أساسي في لغة الشعـر لأنه يرتبط بالإيحاء ، ويتحقق فيها عن طريق المجاز، يقول: "كثرة التفصيلات ، لا تترك عملا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر والذي يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها، ولذا فإن التعبير المباشر ليس تعبيرا شعريا " (إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ١٩٨٦) ، وهو يعده سمة جمالية في الشعر الجديد يقول: " إن الشعر الجديـد يتسم في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض " (إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ١٩٦٧).

ويبين أدونيس موقفه من ظاهرة الغموض في الشعر مشيرا إلى طائفة من الشعراء اتخذته سبيلا لإخفاء عجزها عن الإبداع شأنها شأن طائفة أخرى اتخذت الوضوح سبيلا لإخفاء عجزها هي الأخرى ، فالذي يعنيه هو الإبداع بحد ذاته ، الذي يكون فيه الغموض فنيا يصل الشاعر به إلى الأعماق ومن يحارب هذا الغموض في الشعر فهو يحارب " الأعماق من أجل أن يبقى على السطح ، ويحارب البحر من أجل أن يبقى على الساقية ، ويحارب الغابة والرّعد والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء " (أدونيس، زمن الشعر، ٢٠٠٥).

وهو الغموض الذي ميز تجربة أدونيس الشعرية ، فهو يقر بذلك يقول : " ولئن كان الوضوح طبيعيا في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد ، فإن هذا الهدف لا مكان له في تجربتي، فأنا لا أنطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لا أعرفها أنا نفسي معرفة دقيقة، ذلك أنني لا أخضع في تجربتي للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجيا أو العقل أو المنطق ، إن حدسي كرؤيا وفعالية وحركة هو الذي يوجهني ويأخذ بيدي " (أدونيس، خواطر حول تجربتي الشعرية، ١٩٦٦) ، فانطلاقه من معطيات غير ثابتة هو ما جعل شعره يبتعد عن الوضوح ، ويظهر هذا من خلال اختياره لعناوين الكثير من قصائده : الحلم- أبعاد غامضة- أسرار- رؤيا- غابة السحر- نبوءة ... إلخ، ويتعدى الغموض عناوين هذه القصائد وغيرها إلى المتن، إلى درجة كبيرة يصعب معها حتى تأويلها ، يقول في قصيدة **البرق** :

أَوْمَأَ لِي بَرْقٌ بَكَى و نامْ
في غابةِ الظُّنُونْ
يَجهلُ أنِّي سَيِّدُ الظلامْ ؛
أومَأَ لي بَرْقٌ بكى ونامْ

نَامَ على يديْ

مُنْذُ رأى عَينيْ (أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة ج١) .

فأدونيس حتما يريد بالبرق مدلولا غير مدلوله ، لكنه غامض لأنه لم يترك ما يدل عليه كغيره من الدوال الأخرى : غابة الظنون ، سيد الظلام ...

أراد أدونيس لشعره أن يكون غامضا عصيا على الفهم ، وهو يتفق مع محمد بنيس الذي حدَّد وظيفة اللغة الشعرية في السحر والإشارة فهي لاتُعبِّر ولا تُصنِّف ولا تَبوح ولا تُصرِّح وهذا هو مصدر غموضها (بنيس، ٢٠٠١، صفحة ٩٧) .

يعلق إبراهيم السامرائي على الغموض في قصيدة **زهرة الكيمياء** التي يقول فيها أدونيس:

يَنْبغِي أن أُسَافرَ في جنةِ الرَّماد

بَيْنَ أشْجَارِها الخفيَّةْ

في الرَّمَادِ الخَواتِيمُ والمَاسُ والجزّةُ الذهبيَةْ .

يَنْبغي أن أُسافرَ في الجوعِ ، في الوَرْدِ ، نحوَ الحصادْ

يَنْبغي أن أسافرَ، أن أَستريحْ

تَحْتَ قوسِ الشِّفاهِ اليتيمةْ ،

في الشِّفَاهِ اليتيمة في ظِلِّها الجَرِيحْ

زهرة الكيمياء القديمةْ (أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة ج ٢).

بقوله : " هل من يدلني على طريق أصل فيه إلى إدراك هذه الكلمات التي بدت لي كأنها ضلت الطريق إلى حقائقها ؟ ، فما المراد من (هذه الزهرة الكيمياوية) ؟ ، وأين تكون في سفر المؤلف في (العدم) أي (جنة الرماد) ؟ ، وكأن الرّماد ليس العدم ، بل هو الخواتيم والماس والجزة الذهبية ، كيف تكون هذه الأجزاء التي يأبى أحدها الآخر مجموعة في الرماد ؟ ، وكان على المؤلف أن يدل على الجزة التي لا يعرفها جمهرة قرائــه " (السامرائي، ٢٠٠٢).

ويذهب عبد الوهاب البياتي إلى أن شعر أدونيس غير مقبول لدى القارئ العربي لأنه عصي على الفهم ، هذا إن لم يكن ثرثرة لغوية منظومة (فاضل) ، رغم أنه (البياتي) لم يكن ضد الغموض في الشعر بل اعتبره من جمالياته وقصد إليه في شعره خاصة على مستوى الصورة الشعرية .

أما نزار قباني فرفض الغموض في الشعر ، وتساءل : " هل التعتيم هو الشرط الأساسي لتأكيد ثقافة الشاعر وغنى عوالمه الجوانية ؟ ، وبكلمة أخرى هل غموض الرؤية وغموض الوسيلة وغموض طريقة العرض هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر ؟ " (قباني) ، فقيمة الشعر وغنى عوالمه الداخلية وبراعة الشاعر أمور لا يثبتها الغموض – حسب نزار قباني – .

إن التشكيل الفني الجديد في الشعر العربي المعاصر خاصة على مستوى اللغة والصورة الشعريتان هو الذي جعل الغموض سمة فنية جمالية فيه ، ولكن قد يصل الغموض في القصيدة إلى درجة مبالغ فيها فتصبح عصية مبهمة ما يؤدي إلى عدم مقروئيتها .

الخاتمة :

تخلص الدراسة في نهايتها إلى جملة من النتائج ، كالآتي :

- يعد الغموض من أبرز قضايا النص الشعري العربي المعاصر ، فرغم وجوده في الشعر القديم إلا أنّنا لا نكاد نعثر عليه إلاّ في شعر قلة من الشعراء .
- يرتبط الغموض بشعر الحداثة الذي أعلن ثورته على المفاهيم القديمة وانقلابه على الأساليب المتوارثة في النظم متجاوزا منطق التقليد والاجترار وقيم الثبات والوضوح .
- يبرز الغموض في القصيدة الحداثية على مستوى كل من اللغة الشعرية والصورة الشعرية .
- لغة القصيدة الشعريّة الحداثية لغة مجازية لا تُعبِّر ولا تُصرِّح ولا تُصنِّف ولا تَبوح وهذا هو مصدر غموضها .
- إن التشكيل اللغوي المتميز في شعر العربي الحداثي القائم على التجاوز بخرق قواعد اللغة وتحرير الكلمات لتقيم علاقات جديدة ، جعله غامضا ومكثفا بالصور الشعرية .
- تتميز الصورة الشعرية الحداثية بالدهشة والغرابة والتكثيف ، وإغراقها في اللاوعي والحلم والمجهول ، ما يجعلها غامضة .
- رغم بروز الغموض في الشعر العربي المعاصر ، إلا أن مواقف الشعراء والنقاد قد تباينت بشأنه فمنهم من اعتبره سمة فنية في القصيدة ومنهم من رفض اعتباره كذلك .

قائمة المصادر والمراجع :

أدونيس .الكتاب أمس المكان الآن . بيروت :دار الساقي.

أدونيس .الأعمال الشعرية الكاملة ج ١.(ط٤) بيروت :دار العودة.

أدونيس .الأعمال الشعرية الكاملة ج٢ . (ط٤)بيروت :دار العودة.

أدونيس .(١٩٨٨) .المطابقات والأوائل -صياغة نهائية . -بيروت :دار الآداب.

أدونيس .(١٩٦٦) .مج ١٤ع ٣ ٠٣ .خواطر حول تجربتي الشعرية .مجلة الآداب.

أدونيس. (٢٠٠٥). زمن الشعر (ط٦). بيروت: دار الساقي.

إسماعيل ,عز .الدين .(١٩٨٦) .الأسس الجمالية في النقد العربي .بغداد :دار الشؤون الثقافية.

إسماعيل ,عز .الدين.(١٩٦٧) .الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .القاهرة :دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

البياتي ,عبد الوهاب .(١٩٦٩) .الديوان .بيروت :دار الآداب.

الخال ,يوسف .(١٩٧٩) .الأعمال الشعرية الكاملة (ط٢) .بيروت :دار العودة.

السامرائي ,إبراهيم .(٢٠٠٢) .البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر .عمان :دار الشروق .

الغدامي ,عبد .الله ,١٩٨٤) .مج ٤ع٤ . كيف تتذوق قصيدة حديثة .مجلة فصول.

عبد الفتاح ,كميليا .(٢٠٠٦) .القصيدة العربية المعاصرة -دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية . -الإسكندرية :دار المطبوعلت الجامعية.

بنيس ,محمد .(٢٠٠١) .الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته. (ط٣) المغرب :دار توبقال للنشر.

جان كوهن. (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية. تر : محمد الولي ومحمد العمري الدار البيضاء ، المغرب: دار توبقال للنشر.

سعيد ,خالدة .(٢٠١٢) .يوتوبيا المدينة المثقفة (ط٣) .بيروت :دار الساقي.

علاق ,فاتح .(٢٠٠٥) .مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر .دمشق :منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فاضل ,جهاد .أسئلة الشعر ، حوار مع عبد الوهاب البياتي .القاهرة :الدار العربية للكتاب.

قباني ,نزار .قصتي مع الشعر .بيروت :منشورات نزار قباني .

الجهود الإصلاحيّة عند العلامة موسى الأحمدي نويوات

د. العـارم عـزّاني،

قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف٢، الجزائر

الملخص

تروم هذه الدراسة من خلال المنهج الوصفي التحليلي، تسليط الضوء على العلامة موسى الأحمدي نويوات، ودوره الريادي في العملية الإصلاحية التي قام بها في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي، وبعد الاستقلال، وذلك من خلال التطرق إلى مجموع الجهود التي قام بها على الصعيد الاجتماعي وكذا على المستوى التربوي والتعليمي. ومن النتائج التي نأمل تحققها من خلال هذه الأوراق، نورد تنبيه القراء إلى العلامة الأحمدي، وذلك بإعادة طبع أعماله؛ لأنها جزء من التراث، وهوية الأمة الجزائرية خصوصا، والأمة العربية عموما. وكذا توجيه أنظار الدارسين والنقاد صوب مؤلفاته لمدارستها والاشتغال عليها، فضلا عن الكشف عن أبرز الجهود الإصلاحية التي قام بها العلامة على المستوى الاجتماعي، وعلى الصعيد التربوي والتعليمي.

الكلمات المفتاحية: موسى الأحمدي نويوات، الإصلاح الاجتماعي، الإصلاح التربوي، الجزائر.

١-من الذاكرة التي لا تموت:

من الذاكرة التي لا تموت نسترجع صورة عن الجزائر إبان مرحلة الاستعمار الفرنسي الذي احتلها سنة ١٨٣٠م، مركزين على بعض من المحطات التي اشتغلت عليها السياسة الفرنسية حتى تعمر في الجزائر قدر ما تستطيع، ففي جزء منها نستذكر كيف أن الاحتلال "راح يرفع علمه في كل بقعة من بقاعها، ويعطي لنفسه حق تولية سلطة إدارة الجزائر وإصدار قرارات وقوانين تدعم بقاءه بها، [كما] حاول المستعمر... تضليل الشعب ومغالطته بأن الجزائر كانت قطعة من فرنسا في وقت ما، أما فيما يخص استغلال الثروة [فتبيّن].... سيطرتهم على المصادر الرئيسة للثروة في البلاد"[١].

ومن السياسة الاستدمارية أن فرنسا أخذت "تشترط فيمن يتمتع بالحقوق الفرنسية أن يتجنس"[٢]، وما كان المتمتعون بالحقوق الفرنسية إلا بعضا من الجزائريين، وفي ظل هذا يصير تغيير الجنسية من الجزائرية إلى الفرنسية من أخطر ما خططت له السياسة الاستعمارية في الجزائر؛ لأنها تتغيا ضرب الهوية وذلك من خلال إذابة الهوية الفردية الجزائرية في الآخر بما هو استعمار، وبالتالي يسهل على الاحتلال بواسطة هذه الاستراتيجية التعمير في الجزائر لأطول فترة ممكنة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتم بواسطة هذه السياسة تكوين جماعات منفصلة عن مقومات الهوية، وبهذا يكون الاحتلال قد ضرب هؤلاء المجنسين بالجنسية الفرنسية في الصميم من حيث اللغة، والدين.

ومما يمكننا إضافته عن السياسة الاستعمارية، أن قامت فرنسا باحتكار التعليم لصالح الفرنسيين وفي مختلف مراحله، وإن كانت هناك فئة من الجزائريين استفادت من التعليم فهي قليلة جدا مقارنة بعدد المتعلمين من الفرنسيين، "ففي عام ١٩٥٠ مثلا لم تتجاوز نسبتهم ٤ % من نسبة الأوربيين، هذا في التعليم الابتدائي، أما التعليم الثانوي فليس هناك إلا تلميذ واحد مقابل ١٥٦ أوربيا، أما التعليم الجامعي فنعمة وقفها الفرنسيون على الأوربيين وعلى القلة النادرة من الجزائريين الموالين لهم"[٣]. إن عموم الفئة الضئيلة من الجزائريين الذين يتعلمون في المدارس الفرنسية لمرحلة معينة فقط، تعمل فرنسا فيما بعد على توجيههم إلى بعض الوظائف الإدارية فيما تريد هي من قطاعات ومناصب استثمارا منها لولائهم لها. وللتوسعة أكثر في باب التعليم نستذكر حوادث غلق الكتاتيب والمساجد، وتحوير هذه الأخيرة عن مسارها الأصلي، كما كانت فرنسا حريصة كل الحرص على غلق ما أنشأه الجزائريون بأموالهم الخاصة من مدارس لتعليم أبنائهم فكانت دائما تسعى وبشتى الوسائل لتعطيلها وظيفيا

ليبقى الشعب الجزائري رهين الأمية. أما التعليم في حد ذاته فقد سيّسه الاستعمار بأن ألغى اللغة العربية وأحل محلها اللغة الفرنسية، وهذه أيضا من أخطر السياسات لأنها تضرب الأمة الجزائرية في هويتها.

فيض من غيض مما سيق، وغيره كثير ممن لم يذكر، والأهم هو ما انجر عن تحيين هذه السياسة الاستعمارية في الجزائر من عديد نتائج، فقد أفضت إلى انتشار الأمية، التخلف، الخرافات، الفقر، الطبقية....إلخ، وسط الشعب الجزائري، فضلا عن ذلك ما ترتب من وراء تلك النتائج من لواحق أضرت بالمجتمع الجزائري ثقافيا، فكريا، ودينيا.

في ظل هذه الأجواء التي أوجدتها السياسة الاستعمارية، وفي ظل ما أنتجته من نتائج مضرة بالأمة الجزائرية، كان لابد من إحراز خطوة يراد بها صناعة حياة أخرى في الجزائر، أرادت أن تحققها الأحزاب السياسية في مرحلة من تاريخ وجودها، ولئن اشتغلت هذه الأخيرة على المطالبة بالعدالة أو المساواة، فإننا نجد في جهة أخرى من الجزائر حركة أرادت نشر الوعي، العلم، الثقافة، النور، في المجتمع الجزائري، فانطلقت من التغيير كأضعف الإيمان بدل الثورة بادئ الوضع، فراحت من خلال هذه الحركة تلوح في الأفق تباشير غد مشرق، ولقد تُحينت الانطلاقة صوبه مع ما سُمّي بـ: "جمعية العلماء المسلمين" التي كانت بقيادة الزعيم المصلح، ورجل الدين، العلامة ابن باديس، ظهرت في قسنطينة وامتد إشعاعها إلى كل ربوع الجزائر فيما بعد، ولا بأس من "الإشارة هنا إلى المجهود الكبير الذي بذله رسول اليقظة العربية في الجزائر...، فقد عمل هذا المصلح طاقته في سبيل أن يحتفظ الجزائريون برباطهم المقدس الذي يجمعهم على كلمة واحدة دينا ولغة وماضيا ومصيرا"[٤].

بدأ ابن باديس مع أعضاء جمعية العلماء المسلمين "الإصلاح الاجتماعي، ناهيك عن الإصلاح الديني والعلمي الذي خطط له مع رواد الجمعية منذ ظهورها...، وما كان يقوم بذلك إلا من أجل الحفاظ على مقومات الشخصية الجزائرية من كل وسائل التذويب والقضاء عليها"[٥]، ولتحقيق الإصلاح في الجزائر المستعمَرَة وبكل أنواعه، كان لابد من إنجاز وسيط لتفعيل ذلك الإصلاح، فكان أن انبثق المشروع المبارك والمبني على ركيزة "إعداد رجال الغد"، والأصل في هذا المشروع أنه مجموعة من العلماء الذين اشتغلت الجمعية على تكوينهم في مدارسها عبر كل التراب الجزائري، وبعد اكتمال عملية الإعداد تعمل جمعية العلماء المسلمين على نشرهم في كل ربوع الوطن ليؤدوا مهمتهم الإصلاحية كل في مكانه المناسب له، فيكونوا بهذا ذخرها في الحركة الإصلاحية أولا، ثم الثورية تاليا.

ومن ثمرات جمعية العلماء المسلمين التي نأتي على ذكرها تمثيلا لا حصرا: عثمان سعدي، علواني الصادق، معلم عمار، رمضان حمود،...، كما كان من ثمارها موسى الأحمدي نويوات محور أوراقنا هذه، حيث سنتخصص من خلالها تفصيلا في الجهود الإصلاحية التربوية والاجتماعية للعلامة موسى الأحمدي نويوات، ومدى إسهامه في تفعيله للمشروع الإصلاحي الذي تبنته جمعية العلماء المسلمين.

٢-نبذة عن العلامة موسى الأحمدي نويوات:

ضمن بطاقة تعريفية للعلامة، نقول إن الأحمدي "اسمه بالكامل موسى بن محمد بن الملياني بن النوي بن عبد الله بن عمر بن أحمد الأحمدي الدرّاجي المسيلي، يتصل نسبه بنسب البشير الابراهيمي، يعرف في الأوساط الأدبية باسم "موسى الأحمدي"، ولد في الخامس عشر من شهر جانفي سنة ثلاث تسع مائة وألف ميلادية، كما هو مثبت في بطاقة التعريف الوطنية. وتدعى المنطقة التي ولد بها مشتى الحمايد بالطبوشة شرقي المسيلة بنحو ٣٠ كلم، والمعروفة تاريخيا باسم قلعة بني حماد"[٦]. أول تعليم له تلقاه في مسجد بسيدي عقبة، حيث رعاه الشيخ الطيب بلعلمي الذي أحسن وفادته فكان كواحد من أبنائه وكان الأحمدي يومئذ ابن السابعة من العمر، وفي سنة ١٩١٦ توجه إلى زاوية الشيخ السعيد بن الأطرش ببرج الغدير،

حيث تعلم بها مدة ثم انقطع عن ذلك بسبب استدعاء الاستعمار لموسى الأحمدي للتجنيد العسكري، وبعد عودته زوده شيخه ابن الأطرش برسالة توصية إلى صديقه ابن باديس بقسنطينة ليكمل تعليمه بها خاصة في الجامع الأخضر وسيدي قموش، وعن جدارة واستحقاق رشح ابن باديس موسى الأحمدي نويوات ليواصل تعليمه في جامع الزيتونة وذلك سنة ١٩٢٧م، وتعليل هذا هو حرص "جمعية العلماء على تكوين قادة عمالقة تحتاج إليهم الأمة مستقبلا، وذلك من خلال تشجيعهم على مواصلة تحصيلهم العلمي خارج حدود الجزائر عن طريق البعثات العلمية إلى جامعات الدول العربية، فما من بعثة علمية إلا وكانت لجمعية العلماء وابن باديس اليد الطولى فيها"[٧]. ومن شيوخ موسى الأحمدي بتونس نذكر الشيخ عثمان بن المكي التوزري، والشيخ الحاج أحمد العياري، والشيخ الزغواني، وغيرهم كثير.

بعد أن تحصل موسى الأحمدي على الإجازة من تونس عاد إلى أرض الوطن، فـ"احتضنته مباشرة جمعية العلماء بصدر رحب وجعلته تحت لوائها ليؤدي مهمته على أحسن ما يرام، كمعلم في المدارس التي أنشأتها بتبرعات الشعب، وكان دخوله التعليم سنة ١٩٣٠م، وأول مدرسة كان لها الشرف العظيم بأن يعمل بها هي المدرسة المتواجد بقلعة بني حماد... بفضل توجيه الإمام عبد الحميد بن باديس، الذي مازالت رعايته تلاحقه وتتولاه"[٨]. بقي موسى الأحمدي ينتقل في الوظائف التعليمية بتوجيه من الجمعية، مساهما بدوره في تربية النشء من باب تفعيل المشروع الإصلاحي الذي تبنته جمعية العلماء المسلمين، كما ساهم الأحمدي في الإصلاح الديني والاجتماعي بالجزائر مستخدما في ذلك قلمه الذي سخره لتحقيق أهداف جمعية العلماء المسلمين، وذلك من خلال إنتاجية غزيرة، منوعة شملت الجانب الشعري، القصصي، الفكري، الديني، وأخيرا العلمي.

ومما يجدر بنا الإشارة إليه، أن الجهود الإصلاحية للعلامة موسى الأحمدي نويوات قد شهدت استمراريتها طيلة أيام جمعية العلماء المسلمين، ولم تنقطع بعدها، حيث ثبتت جهود نويوات على الإصلاح الذي ورثه عن جمعية العلماء المسلمين فزادت من وتيرة تلك الجهود الإصلاحية الثورة التحريرية المباركة ضد الاستعمار الفرنسي، كما شهدت امتدادها إلى أيام ما بعد الاستقلال، فكان الأحمدي حاضرا في كل مرة بمنجز أدبي، أو علمي، أو فكري، أو ديني، يقدمه إصلاحا للأمة الجزائرية، دون أن يفوت على نفسه التذكير بفضل جمعية العلماء المسلمين وعظمائها اسما اسما، مهديا إليهم نتاجاته.

بعد مسيرة حافلة من الإصلاح الديني، الاجتماعي، الفكري، والعلمي في رحاب جمعية العلماء المسلمين حاضرة وغائبة، وقع الذي لابد منه، إنها النهاية المحتومة على كل ابن آدم، فقد توفي موسى الأحمدي نويوات سنة ١٩٩٩م، بمدينة برج بوعريريج، رحمه الله تعالى، وأسكنه فسيح جناته، وجزاه عنا خير الجزاء.

وإلى محور أوراقنا، ما هي الجهود الإصلاحية التي خاضها العلامة موسى الأحمدي نويوات؟

٣-الجهود الإصلاحية عند العلامة موسى الأحمدي نويوات:

لقد قدم العلامة موسى الأحمدي نويوات مجموعة من الجهود الإصلاحية، اتسمت هذه الأخيرة بالتنوع، والغزارة، مع تعدد الغايات التي كان يترصدها من وراء كل جهد إصلاحي، فضلا عن صلاحيتها لكل زمان ومكان، يمكننا تصنيف هذه الجهود الإصلاحية إلى:

أ-الإصلاح الاجتماعي عند موسى الأحمدي:

يظهر الإصلاحي الاجتماعي عند العلامة الأحمدي كتوجه معاصر لابد من الاتكاء عليه، ويبقى أساس الإصلاح عنده هو التغيير من صور بعض المعطيات التي استحوذت على أفراد المجتمع، وتتأكد أهمية هذا التغيير الاجتماعي أكثر عندما يتعلق الأمر بما تمليه أسيقة تلك المرحلة وهي أشد ترابطا مع مرحلة الاستعمار هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإن بروز

الإصلاحات التي كانت تقوم بها جمعية العلماء المسلمين، قد بات معها لزاما إحداث التغيير الاجتماعي، مع ضرورة تحقيق التجانس والتوافق بين هذا التغيير وأهداف جمعية العلماء، وتوضيح هذه العلاقة أن الجزائر لا يمكنها أن تقف في وجه العدو إن لم تستجب لنداء التغيير ولم تؤمن به، ولم تفعله على صعيد الحياة الاجتماعية وفق مخطط المشروع الإصلاحي للجمعية، ومن هنا تأتي أهمية التغيير من خلال الإصلاحات التي كان يقوم بها موسى الأحمدي كواحد من أفراد جمعية العلماء.

من بين ما اهتم به الأحمدي في الإصلاح الاجتماعي هو تسليطه الضوء على شرائح المجتمع الجزائري، وأخصها ذكرا فئة الشباب، حيث ساهم الأحمدي في إحداث جملة من التغييرات فيها لإصلاحها، وتكون هذه الطبقة المخصوصة على الصورة اللائقة بها في أمة تواجه الغزو بكل صنوفه الديني، السياسي، الفكري، اللغوي،...إلخ، ولتحقيق هذا الإصلاح الاجتماعي عمد الأحمدي وبوضوح إلى الخطاب الشعري وقام بشحنه بالصورة التي ينبغي أن تشرئب إليها فئة الشباب الجزائري ليكونوا على صفاتها؛ لأنه متى تحقق إصلاحهم انطلقوا بأنفسهم مساهمين في إعمار هذا الوطن، وتلبية نداء الواجب فيه، فضلا عن تحمل المسؤولية خدمة لأمتهم التي كانت آنذاك تئن تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، وهذا ما نقرأه في أحد المقاطع الشعرية المستلة من قصيدة الأحمدي "نحن شموس سماك"، حيث يقول:

شَباب الجزائرِ كُنْ ذا ثَبات فـأنْتَ المعـدُّ لِكسبِ الحَياة

فكـنْ للجزائرِ بَـانِي عُلاها وحَامي حِمَاها من الموبِقات

فقدْ ضاقَ ذرْعًا بمَا لمْ تُطِقْه وتَعْجز عن حَمْلِه الرَّاسِيات[٩]

لقد ضبط موسى الأحمدي في مقطعه الشعري جملة من الصفات الإيجابية التي يتوجب على فئة الشاب الجزائري أن يكونوا عليها، خاصة تلك الفئة التي عاصرت الاستعمار الفرنسي، وبشكل أكثر دقة فئة الشباب لسنة ١٩٤٨م، وقد تلونت تلك الصفات الإيجابية بين الثبات/ الاستعداد لكسب الحياة/ بناء علا الوطن/ حماية الوطن من كل الموبقات/ تحمل أعباء جسام... عن هذا الوطن...إلخ.

يمكننا التعليق على هذه الصورة التي أرادها الأحمدي أن تكون في هؤلاء الشباب، أنها لا تروم المستحيل، وإنما هي صورة تبقى في حدود الممكن تشكيلها في تلك الفئة؛ وذلك من خلال مخطط سير رسمه الشاعر للشباب كي يربيهم عليه، ويبقى هذا المخطط في حدود إمكان الرصد والتطبيق؛ لأنه بهذا وفقط يستطيع الشاعر توجيه فئة الشباب إصلاحا إلى ما يتوجب عليهم أن يشرئبوا إليه ليكونوا عليه، وليصيروا بهذه الصورة الإيجابية فاعلين في المجتمع، وليستطيعوا القيام بما هو واجب عليهم إزاء وطنهم المستعمَر في تلك المرحلة.

إن تجند الأحمدي للإصلاح بالشعر في فئة الشباب الجزائري؛ لأنه يؤمن يقينا في قرارة نفسه بأن "للشاعر رسالة كما لكل فرد في المجتمع، ولكن رسالة الشاعر أبعد أثرا وأكثر تقديرا، فهو قادر على تحويل الكلمة والإعلاء بها وإعطائها شحنات من المؤثرات بقدر ما يخدم، والشاعر في الواقع لسان مجتمعه وعنوان تطور أمته"[١٠]. وهذا ما ترجمه الأحمدي في بعض خطاباته الشعرية التي راح فيها عاضدا جمعية العلماء المسلمين في مسارها الإصلاحي على المستوى الاجتماعي.

ما تزال بموسى الأحمدي حركية للإصلاح الاجتماعي، إلا أننا هذه المرة نجده قد نزل بجهوده إلى أرضية الواقع ولكن من منطلق آخر، حيث راح الشاعر يتابع مواطن الخلل ليسلط الضوء على بقعة الداء، ثم يسعى لإصلاح ما بها، إننا نقرأ الشاعر موسى الأحمدي وهو ينبثق من زاوية أخرى من المجتمع حيث اختار منها هذه المرة فئة التجار، فراح مساهما في دعوتهم إلى إصلاح أنفسهم وهم يمارسون تجارتهم، لأمل أن تتوقف بعض المظاهر السلبية التي كانت قد انتشرت في المجتمع الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، والمقصود بهذا ظاهرة غلاء الأسعار، انتشار السوق السوداء، استفحال التمييز بين الغني والفقير في الوسط الجزائري، فكان الأحمدي بخطاباته الشعرية يسعى إلى دعوة التجار إلى التحلي بالأخلاق الفاضلة ليتم بذلك توجيههم

صوب التجارة التي تعود بالنفع على المجتمع، دون نسيان الاستعمار الذي يهدد كيان الوطن، وهذا الذي نقرأه في قصيدة الشاعر "الخضاره والجزاره"، وقد نظمها الأحمدي ضمن تصنيفية الشعر الملحون، وممّا جاء فيها:

إذَا احْتجتْ رُحت لِيهْ يقلبْ لك غِير يديهْ

حَانوتِي حَاجه ما فيه بعد سويْعَه أرْواحْ تشوفْ

والسِّلعة وراء الكُونْتوار مَخبِّيها للمازْشِي نَوارْ

ومن الشَّفقة يا حُضَّارْ مخبيها لأوْلاد خلُوفْ

إذا جاهْ واحدْ شَبْعان يقُوله ما تطلبْ كانْ

أزربْ ادفعْ لي الأثْمان ما تصرف عنك مَخلوفْ

يَفرح له ويسَهْلَلْ بيهْ ويقولْ له أنْتَ نَبيهْ

بَاباكْ من بكري نشْتيهْ يعجبْنِي مُولى مَصْروفْ[١١]

حسب تعليق بعض الدراسات التي تقول بأننا "قد نجد بعض الرسائل التي توجه النقد إلى بعض الانحرافات العقدية أو الخلقية، لكن لا نجد كتابا ممتازا، يضع صاحبه أصبعه على العلل والأخطاء الخفية والقاتلة التي أدت إلى تشويه المركب العقلي لكثير من الأفراد والجماعات، وحرمت الأمة من عطائهم وحيويتهم. وقلما تجد كتابا ينظّر لكشف الفساد المتأصل في السلوك، والبحث عن جذوره وقواعده الفكرية والأخلاقية، وكشف القوى الداعمة له، والمستفيدة منه"[١٢]. وبكل صراحة، إننا لن نجد كتابا بهذه المواصفات المطروقة في هذا النص لتشرح أدواء المجتمع الجزائري إبان مرحلة الاستعمار، كما أننا لن نعول على العثور ولو على قصيدة بتلك المواصفات، إلا أنه علينا تقبل الطرح الذي قدمه الأحمدي وإن كان جهدا مقلا، وغير مؤسس علميا، وعلى الرغم من ذلك يبقى المسعى منه وهو يوجه شعره ضمن حركية الإصلاح الاجتماعي التي تشربها من نبع جمعية العلماء المسلمين، محاولة للإسهام في الإصلاح ولو بالقليل؛ وخدمة للوطن، وأخيرا إعدادا لما سيأتي من مرحلة قادمة وحاسمة من تاريخ الجزائر.

تعدّت الوظيفة الإصلاحية بالشاعر موسى الأحمدي نويوات، فراح مجندا نفسه لإصلاح فئة الشباب العربي قاطبة، فخرج من الحدود الإقليمية الضيقة إلى الحدود العربية الواسعة وذلك باسم القومية العربية، والعروبة، والدين المشترك، وكان مما لامسه شعر نويوات إصلاحا قصيدة شعرية أخرى خاطب فيها شباب الأمة العربية قاطبة، ودعاه فيها إلى إصلاح نفسه، خدمة لأمته العربية.

يأتي إصلاح الشباب العربي من خلال إرشاده إلى العلم فهو السلاح الذي تجابه به الدول العربية أعداءها، فلسطين في حربها ضد الاحتلال الاسرائيلي، والمغرب وتونس والجزائر ضد الاستعمار الفرنسي، وليبيا ضد الاستعمار الايطالي، ناهيك عن مصر في مواجهة الاستعمار البريطاني، إنه الوطن العربي بمشرقه ومغربه وقد تكالبت عليه القوى الاستعمارية موزعة بين عديد دول أجنبية، فنصح الأحمدي الشباب العربي للأخذ بأسباب العلم الذي به تتحقق النهضة العربية، والدليل على ما ذهبنا إليه هذا المقطع الشعري الذي نمتاحه من قصيدة الأحمدي "فالعلم خير سلاح":

يَا ابن العُروبة هَيا قمْ للمعَالي تَمَيَّا

بَلــهْ الهُوَيْنا تَقدَّمْ وكنْ فتًى عبْقريًّا

فَالعِلمُ خيرُ سِلاحٍ تـكونُ بـه قَويًّا

إن حُزْته كنتَ حَقًّا مع الدُّعاةِ سَويًّا[١٣]

ب-الإصلاح التعليمي والتربوي عند موسى الأحمدي نويوات:

مازالت المساعي الإصلاحية مستمرة مع العلامة موسى الأحمدي نويوات، غير أنها هذه المرة قد انعطفت صوب الإصلاح التعليمي والتربوي، وقد تجلى هذا من خلال مجموع المدونات التي أنتجها العلامة، وتغيا بها الإصلاح في هذا الباب، ومما يجدر بنا الإشارة إليه، هو أن الأحمدي قد ساهم في العملية الإصلاحية تأليفا بعد الاستقلال، خاصة وأنه كان ينتمي إلى سلك التربية والتعليم، بمختلف تمظهرات الانتماء، هذا من جهة. ومن جهة أخرى على الرغم من أن المرحلة الإصلاحية قد عرفها العلامة بعد الاستقلال إلا أنه بقي ممدود الوصال مع جمعية العلماء المسلمين وفاء لها، وإيمانا منه بأن منطلقاتها وأهدافها ستبقى حية وإن مات واضعوها.

ليحقق الأحمدي الأهداف المنوطة به، ركز على فئة المتعلمين وفي كل المستويات تقريبا، وذلك لأهمية هذه الشريحة الحساسة بالنسبة لأي مجتمع، فضلا عن كون هذه الشريحة تفرض نفسها وبقوة في هذه الدولة الجديدة وما عرفته من أسيقة مستجدة مخصوصة بالأمة الجزائرية. تحددت الغاية من الإصلاح التعليمي والتربوي في عديد نقاط منها رعاية النشء بالمعرفة والعلوم القويمة، وكذا إصلاحه فكريا وعلميا، مع ربط العلوم بالوطن وقضاياه، وتبرير الحرص على النشء؛ لأنه قوة المستقبل، ويعزز هذا الطرح قضية جزائر ما بعد الاستقلال، لقد بات الوطن مرتهنا تحت ظل أسيقة جديدة لا قبل للجزائر بها من قبل، حيث الحاجة الماسة إلى التغيير في الكثير من المعطيات في هذه الدولة الحديثة بالاستقلال، فعولت سياسة الدولة في حد ذاتها على النشء الجزائري وربطت ذلك بالتربية والتعليم؛ لأن "الحديث عن التربية والتعليم كأحد عوامل التغير.. والعلاقة بينهما في حاجة إلى تأصيل، فالمدرسة لا ينبغي أن تكون سلبية، إنما يجب أن تكون دافعا قويا للتغير.. ومحدثة له، وإذا لم تستطع مؤسسات التربية والتعليم أن تكون فعالة بحق في هذا المجال فإنها لا تعدو أن تكون أكثر من مجرد هياكل"[١٤].

استجابة لمتطلبات الإصلاح في هذه المرحلة، تجند العلامة الأحمدي لتوفير الآليات المجسدة للتغيير في الدولة الجزائرية المستقلة، والمترابطة مع مجالي التربية والتعليم، فراح يؤلف العديد من المؤلفات في هذا المجال، وفي ظل هذه الأهمية، تتحدد معنا أولا أهمية إصلاح التعليم، والذي كان السبب المباشر لميلاد بعض مدونات الأحمدي والمتمثلة في "معجم الأفعال المتعدية بحرف"[١٥]، وكتاب "المحادثة العربية للمدارس الابتدائية"، وأخيرا "المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي[١٦].

أما "معجم الأفعال المتعدية بحرف"، فالغاية الإصلاحية منه هي تقويم وضبط اللسان العربي الجزائري وفق القواعد الأصلية والصحيحة للاستعمال اللغوي، والأخص فيها مجال استخدام الأفعال بشكل سليم نحويا، وصحيح دلاليا. يتأتى هذا مع المدونة من خلال التذكير "بمعاني الأفعال مع حروفها، ليحسن المتكلم التعبير عما يريده بلغة سليمة خالية من الأغلاط، ويمكن للقارئ الرجوع إلى المعجم الذي ألفه الأحمدي ليستفيد استفادة عظمى، خاصة وأن المادة مأخوذة من كتب قديمة، لم يبدل من كلامها وحقائقها أي شيء"[١٧]. إن الإصلاح التعليمي هنا يتمركز حول عملية تعريب لسان الناشئة بتبني خاصيات اللغة العربية، وهذا التعريب يندرج في الأصل ضمن سياسة الجزائر الجديدة كأهم مشروع إصلاحي تبنته، حيث عدت اللغة العربية بعد الاستقلال وبقرار رسمي اللغة الفعلية والرسمية للدولة الجزائرية المستقلة، وهذا الاعتداد والاعتماد في الجزائر المستقلة يمثل البديل عن اللغة الفرنسية، حيث أقبلت الجزائر على هذه العملية حتى تخلص البلاد من اللسان الفرنسي الذي استشرى فيها على مستوى، المؤسسات العمومية، الإدارة، والتعليم، وفي إطار هذا السياق جاءت فكرة تعريب التعليم لدى الناشئة تحديدا، وهذا الذي سانده العلامة الأحمدي بإنتاجيته، حيث "من مستلزمات التعريب في التعليم.. يبدأ بتعريب الناشئة منذ الصغر؛ لأن التجربة أثبتت أن من شب على لغة شاب عليها، وفي هذه المرحلة تتكامل التربية مع التعليم تكاملا كبيرا لتحقيق التعريب وإرساء أسسه المتينة في حياة الناشئة إرساء لا تزعزعه العواصف في المستقبل لضمان الحد الأدنى من الحصانة اللغوية اللازمة"[١٨].

وتأتي ثاني مدونات الأحمدي متمثلة في "المحادثة العربية للمدارس الابتدائية"، وهي تعضد المدونة الأولى، حيث تعريب التعليم ليس كافيا لوحده، وإنما لابد من توفير المادة المعرفية التي تلقن للمتعلم، فجاءت هذه المدونة عبارة عن "كتاب علمي تعليمي بالدرجة الأولى، يضم نصوصا أدبية ومسائل متنوعة، تفيد التلميذ في المرحلة الابتدائية...، وقد عرض موسى الأحمدي الكتاب بطريقة علمية هدفها تعليم تلك المادة التي سهر في إعدادها للتلاميذ ليستفيدوا منها قدر المستطاع، كما يستفيد منها الأساتذة الذين يدرسونها"[١٩]، والغاية من هذا الجهد هي تمكين الناشئة من المعرفة، وذلك ببنائهم عليها بناء علميا، سليما؛ خاصة وأنهم يشكلون اللبنة الأساس في جزائر ما بعد الثورة، وعماد الأمة التي لن يسوسوها إلا بالعلم، ومن خصيصات هذه المعرفة أنها منبثقة من كنوز المعرفة التراثية، فتتوافق في بعض من تأسيساتها البنائية بخصيصات الأمة العربية ولا تنفصم عنها.

وأخيرا، نصل إلى استكمال حديثنا عن الإصلاح التعليمي وذلك من خلال مدونة المتوسط الكافي، حيث تتكشف لنا الغاية من هذه الإنتاجية انطلاقا من الكلمة التي قالها في حقها الصديق سعدي، وهو رفيق العلامة الأحمدي في الدراسة بتونس، حيث يقول عن الكتاب بعد أن أهديت إليه نسخة منه: "هل أتاك حديث "المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي" إنه الباكورة الأولى لصاحبنا في عالم النشر... ولقد أحسن بإخراجه لهذا السفر يعلم فيه الناس كيف يزنون الكلم ويزاوجون بين الكلمات لإنشاء النغمة الموسيقية، واللحن المحبب إلى النفوس، فالكتاب إذا كتاب شعر وموسيقى، والأمة التي لا تتذوق الموسيقى هيهات أن تنفذ إلى أفئدتها هداية أو تعاليم... لذلك فإن الكتاب نفحة من الأوراس الأشم الجبار ذات طابعين: طابع تعليمي، وطابع وطني"[٢٠]. أما التعليمي، فهو يضع المادة جاهزة، مبسطة، مستوفية لمادة هامة في باب التعليم. وأما الوطنية فإن العروض يحفظ خاصيات الإبداع، وهذا الأخير يمكنه أن يحفظ في جزء ما من الطرح هوية هذه الأمة الفتية، وبهذا يكون حفظ العروض هو السبيل لحفظ هوية الأمة حتى تستطيع أن تتفرد في كينونتها أمام الآخر كمختلف له جذوره الضاربة في القدم قدم الأمة التي ينتمي إليها هذا الوطن، فيثبت له أصوله، جذوره، منابته ليكون كيانا قائما بذاته أمام الآخر الذي كان يدعي ذات يوم أن الجزائر بلا ماضي.

ومن الحقائق التي لابد من التطرق إليها، هي أن هذا الإصلاح التعليمي الذي بات ضرورة من ضرورات الدولة، وقد مثله تفعيلا وتحيينا على أرضية الواقع العلامة الأحمدي أنموذجا من خلال بعض مدوناته، قد استمد شرعيته انطلاقا من السلطة السياسية الحاكمة في البلاد، وما كانت تتمتع به من قوة آنذاك؛ لأنه عندما "حقق النظام السياسي درجة من القوة... استطاع أن يكون فاعلا في إحداث التغيرات الداخلية وضبطها... في الجوانب الاقتصادية لتنظيمها وضبط مسارها، أو الإشراف على الخدمات الأساسية من صحة، وتعليم، وتأمين.."[٢١].

أما على مستوى التربية، فتخضع إنتاجية المدونات عند الأحمدي إلى مجموعة من الأسقية المخصوصة وهي تابعة للأمة الجزائرية، وقد صنعتها ظروف المرحلة الجديدة لجزائر ما بعد الاستقلال، إنها جزائر البناء، ويأتي تسليط الضوء على التربية؛ لأنها "حجر الزاوية في تكوين الفرد حتى يصل إلى ما يصل إليه، ولا تتم في فراغ وذلك لأنها أداة المجتمع في تشكيل الأفراد الذين لا يمكن لهم النمو في عزلة، وعلى قدر المدخلات التربوية تتكون شخصية الفرد. وبما أن التربية تستهدف الفرد لتعيد تشكيله فكريا وتكوينه عمليا بالاتجاه الذي يريده ومن ثم يندفع ليسهم مع الآخرين في صناعة واقع جديد يؤثر في توجهات المجتمع ومستقبله"[٢٢].

يَجِدُّ العلامة الأحمدي للمساهمة في الإصلاح التربوي من خلال مجموعة كبيرة من الإنتاجية وقد شملت حقل أدب الأطفال تحديدا القصة، حيث تنطلق من خلالها العملية الإصلاحية التربوية، مستهدفة كل المثل والأخلاق السامية، كحب الوطن، التفاني في خدمته باسم المواطنة، إحياء مقولة الضمير، الوفاء، الأمانة، ... هذه القيم التي حرصت قبلا جمعية العلماء المسلمين على تربية النشء عليها، ليكمل المسيرة بعدها الأحمدي ولكن ضمن مرحلة جزائر البناء.

يتأكد بهذا الإصلاح التربوي تحقيق غاية الغايات والمتعلقة بالتغيير الذي آمن به العلامة الأحمدي كضرورة من ضرورات الحياة الجزائرية الجديدة، جزائر ما بعد الاستقلال، وفي الحقيقة أن تحقيق هذا التغيير لا يكون إلا من خلال الاتكاء على ما يطلق عليه اسم السياسة التربوية العامة التي قررتها الدولة، وهذا الدور كله لن يتم إلا في إطار الأصول الثابتة التي أقرتها الدولة الجزائرية المستقلة، والمتمثلة في اللغة، الدين، الوطن، ولهذا كان حرص موسى الأحمدي على خدمة وطنه من خلال هذا الإصلاح التربوي والتعليمي، واستكمالا لأهداف جمعية العلماء المسلمين، وإن كان الطرح يتعلق بالجزائر الجديدة، جزائر ما بعد الاستقلال.

خاتمة:

وصلنا إلى البدِّ الذي لا بدّ منه، إنها خاتمة هذه الأوراق البحثية، وما أفضت إليه من نتائج، نرصدها على النحو الآتي:

-أن المستعمر قد حرب في الجزائر على كل الأصعدة، سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا، دينيا، ثقافيا، فكريا، حاول أن يبني مجتمعا على غير ما هو عليه في الأساس انتماء، هوية، لغة، دينا، تاريخا.

-ومن النتائج المتوصل إليها، إشادتنا بجهود جمعية العلماء المسلمين وعدم التنكر لها؛ لأنها أنتجت نهضة جزائرية كانت مفتاح الإصلاح في الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي وحتى بعد الاستقلال.

-تنبيه القراء إلى العلامة المطمور موسى الأحمدي نويوات، وذلك باقتراح إعادة طبع أعماله، فنحن نرى بأنها جزء من التراث، وهوية الأمة الجزائرية خصوصا، والأمة العربية عموما.

-توجيه أنظار الدارسين والنقاد صوب المؤلفات التي أنتجها موسى الأحمدي نويوات، فهي لم تدرس بعد، وذلك بغية التشجيع على نقدها، والاشتغال على مدارستها فكريا، دينيا، أدبيا وهذه الأخيرة من خلال التطرق إلى خصائصها الثيمية والفنية.

-الكشف عن الجهود الإصلاحية لهذا العلامة على المستوى الاجتماعي، وذلك من خلال مجموع مؤلفاته التي ارتبطت بالجزائر، وكذا بالوطن العربي، من حيث حرصه على إصلاح فئة الشباب ليكونوا أداة بناء في أوطانهم لا معول هدم، فضلا عن إصلاح فئة التجار لتستقيم بهم الحياة العادلة، المستقرة.

-وأخيرا، بيان الجهود الإصلاحية لموسى الأحمدي نويوات، ولكن هذه المرة على الصعيد التربوي فضلا عن التعليمي، وبيان أهمية ذلك سواء فيما تعلق باللغة العربية من خلال المؤلفات اللغوية، أو ملكة الشعر من خلال المؤلف العروضي، أو تربية النشء تربية إيجابية ويتجلى هذا من خلال قصص الأطفال.

الهوامش:

١-عزاني العارم، موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة قسنطينة الإخوة منتوري، ١٩٩٧م-١٩٩٨م، ص: ٢.

٢-بركات أنيسة، أدب النضال في الجزائر(من سنة ١٩٤٥ حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٤، ص: ١٩.

٣-شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٥، ج١، ص: ٢٢.

٤-سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص: ١١٤.

٥- عزاني العارم، موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، ص: ١٢,

٦- م، ن، ص: ٢١، ٢٢.

٧-الشيخان، موسى الأحمدي نويوات، أعلام الجزائر، مكتبة البعث، قسنطينة، ١٩٦٧م، ص: ٩١.

٨- عزاني العارم، موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، ص: ٤٠.

٩-دوغان أحمد، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٩م، ص: ١٣٣.

١٠-يحياوي الطاهر، الكاتب والشاعر موسى الأحمدي نويوات، المساء، جريدة يومية، العدد ٥٦٢، سنة ١٩٨٧، الجزء الأول، ص: ١٠.

١١-عيسى ويوسف صيودة، الشيخ موسى الأحمدي، جريدة الأنوار، أسبوعية وطنية، العدد الأول، من ٨ إلى ١٤ ماي ١٩٩٣م، ص: ٧.

١٢-بكار عبد الكريم، تجديد الوعي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٠م، ص: ٤٢,

١٣-نويوات موسى الأحمدي، فالعلم خير سلاح، جريدة البصائر، نصف شهرية، السلسلة الثالثة، العدد ٢٣، ١٩٩٣، ص: ١١.

١٤-صدقاوي كمال، التربية والتعليم وسؤال التغير الاجتماعي: مقاربة نظرية تحليلية، مجلة روافد للدراسات والأبحاث العلمية في العلوم الاجتماعية، المجلد ٥، (٢) ديسمبر ٢٠٢١م، ص: ١٥٤، ١٥٥.

١٥-ينظر: ابن محمد بن الملياني الأحمدي موسى، معجم الأفعال المتعدية بحرف، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١٦-ينظر: ابن محمد بن الملياني الأحمدي موسى، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط٤، ١٩٩٤م.

١٧-عزاني العارم، موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، ص: ١٣٢.

١٨-ابن النعمان أحمد، التعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١م، ص: ٤٢٢.

١٩- عزاني العارم، موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، ص: ١٢٨.

٢٠-ابن محمد بن الملياني الأحمدي موسى، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: ١٣.

٢١-دلال ملحس استيتية، التغير الاجتماعي والثقافي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٣، ٢٠١٠م، ص: ٥٦.

٢٢-صدقاوي كمال، التربية والتعليم وسؤال التغير الاجتماعي: مقاربة نظرية تحليلية، ص: ١٥٤، ١٥٥.

أوّلا-المصادر:

-ابن محمد بن المليايي الأحمدي موسى، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط٤، ١٩٩٤م.

-ابن محمد بن المليايي الأحمدي موسى، معجم الأفعال المتعدية بحرف، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

ثانيا-المراجع:

-بركات أنيسة، أدب النضال في الجزائر(من سنة ١٩٤٥ حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٤م.

-بكار عبد الكريم، تجديد الوعي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.

-دلال ملحس استيتية، التغير الاجتماعي والثقافي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٣، ٢٠١٠م.

-دوغان أحمد، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٩م.

-سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، ١٩٨٥م.

-شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٥م، ج١.

-الشيخان، موسى الأحمدي نويوات، أعلام الجزائر، مكتبة البعث، قسنطينة، ١٩٦٧م.

-ابن النعمان أحمد، التعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١م.

ثالثا-المقالات:

-صدقاوي كمال، التربية والتعليم وسؤال التغير الاجتماعي: مقاربة نظرية تحليلية، مجلة روافد للدراسات والأبحاث العلمية في العلوم الاجتماعية، المجلد ٥، (٢) ديسمبر ٢٠٢١م.

رابعا-الجرائد:

-عيسى ويوسف صيودة، الشيخ موسى الأحمدي، جريدة الأنوار، أسبوعية وطنية، العدد الأول، من ٨ إلى ١٤ ماي ١٩٩٣م.

-نويوات موسى الأحمدي، فالعلم خير سلاح، جريدة البصائر، نصف شهرية، السلسلة الثالثة، العدد ٢٣، ١٩٩٣.

-يحياوي الطاهر، الكاتب والشاعر موسى الأحمدي نويوات، المساء، جريدة يومية، العدد ٥٦٢، سنة ١٩٨٧، الجزء الأول.

خامسا-الرسائل الجامعية:

-عزاني العارم، موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة قسنطينة الإخوة منتوري، ١٩٩٧م-١٩٩٨م.


Ahwaz Publication of Research and Sciences
WWW.APSB.IR
انتشارات پژوهش و علوم – اهواز
(The Ministry Approval Number: 16171)
(بموافقة الوزارة رقم ١٦١٧١)
(شماره پروانه: ١٦١٧١)
9786229421253